



رينيه ويليك

تاريخ النقد الأدبي الحديث

١٧٥٠ - ١٩٥٠

المشروع القومي للترجمة

202

الجزء الرابع: أواخر القرن التاسع عشر

القسم الأول

ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد


mohamed khatab

المشروع القومى للترجمة

تاريخ النقد الأدبى الحديث

(١٧٥٠ - ١٩٥٠)

المجلد الرابع

أواخر القرن التاسع عشر

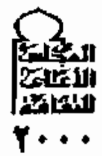
القسم الأول

تأليف

رينيه ويليك

ترجمة

مجاهد عبد المنعم مجاهد



٢٠٠٠

هذه هى الترجمة العربية الكاملة لكتاب :

History of Modern Criticism : 1750 - 1950

By

René Wellek

وهذا هو المجلد الرابع : أواخر القرن التاسع عشر

Vol. 4 Late Nineteen Centuary

وقد صدر عام ١٩٦٥ عن دار نشر

Yale University Press

New Haven And London

(١)

النقد الفرنسى :

الواقعى

والطبيعى

والانطباعى

من فرنسا صدر الشعاران الرئيسيان للأدب في أواخر القرن التاسع عشر : الواقيعة والطبيعية . ومن فرنسا انتشرا لكل الأقطار الأخرى ؛ وهما بأقنعة وتعديلات مختلفة لا يزالان قائمين هنا . وهما تحت اسم «الواقعية الاشتراكية» تحدياً التراث الشامل لعلم الجمال المنحدر من القديم ، وقد جرت إعادة صياغتهما على أيدى الفلاسفة والنقاد في العصر الرومانسي[1] .

إن النزعة الواقعية هي مصطلح فلسفي له كيان ممتد . والواقعية تعنى إيماناً بواقع الأفكار وقد طُرحت مقابل النزعة الاسمية التي تعد الأفكار مجرد أسماء أو تجريدات . وفي القرن الثامن عشر كاد أن يتحول معنى الواقعية إلى معنى عكسي : فقد عرّف الفيلسوف الألماني شلنج في عام ١٧٩٥ الواقعية بأنها «طرح وجود اللا أنا» مقابل المثالية[2] .

وواضح أن الشاعر والفيلسوف شيلر والناقد فريدريك شلجل كانا أول من طبقا هذا المصطلح على الأدب . ففي عام ١٧٩٧ في دفتر ملاحظات لم يُنْشر آنذاك يقول شلجل عن الرواية «إن هذه الواقعية قائمة على طبيعتها» ، وقد انتقد الأديب تيك لما عنده من نقص في «المادة والواقعية والفلسفة»[3] . وفي عام ١٧٩٨ أكد شيلر في رسالة إلى جوته أن « الواقعية لا تستطيع أن تصنع شاعراً»[4] . وفي حكمة مطبوعة في عام ١٨٠٠ يقول شلجل على نحو كله تناقض ظاهري «إنّه لا توجد واقعية حقّة إلا في الشعر»[5] . وهناك عبارات مماثلة يمكن أن نجدها في مواضع أخرى عند شلجل وشلنج . وكلها تشير الى الواقع الخارجي وليست خاصة بقيمه أو أسلوب أو مدرسة بعينها .

(١) انظر بحثي : «مفهوم الواقعية في الدراسة الأدبية» في كتابي «مفاهيم النقد» (نيوهافن ، ١٩٦٣) ص ٢٢٢ - ٢٥٥ .

(٢) في «اللا أنا في الفلسفة» ، «الأعمال الكاملة» ، (شتوتجارت ، ١٨٥٦) ، أبتيلونج ، المجلد الأول ، ص ١ ، ٢١٣ .

(٣) فريدريك شلجل : «مذكرات أدبية ١٧٩٧ - ١٨٠١» بإشراف هانس إيشنر (تورنتو ، ١٩٥٧) ص ٦٠ ، ص ٦٥ .

(٤) ٢٧ أبريل ١٧٩٨ .

(٥) الكتابات النثرية في فترة الشباب» بإشراف ج . مينور ، فيينا ، ١٨٨٢ ، المجلد الثاني ، ص ٢٩٩ .

لقد بزغ المصطلح فى فرنسا عام ١٨٢٦ ؛ إذ هناك كاتب فى مجلة «مركور فرانسيس» يؤكد أن «هذا المعتقد الأدبى يكتسب أرضا له كل يوم مما يؤدى إلى محاكاة أمينة لا لروائع الفن بل للأصول التى تطرحها الطبيعة . وهذا المعتقد يمكن بالمثل أن يسمى الواقعية . وهناك إشارات تدلّ على أن هذه الواقعية سوف تكون أدب القرن التاسع عشر ، أدب ما هو حقيقى»[٦] . وقد استخدم جوستاف بلانش المصطلح بعد عام ١٨٣٣ كمكافىء للدقة فى الوصف . وهو يشير إلى «الواقعية» عند جورج كراب . ويقول لنا إن الواقعية تقلق إزاء «نوع شعار النبالة الموضوع فوق باب قلعة من القلاع وأى اختراع يُنقش على شكل معيار ، وأى ألوان تتولد من فارس أضناه الحب»[٧] . وفى عام ١٨٣٤ اشتكى هيبوليت فورتول من رواية كُتب «بمبالغة فى الواقعية مقتبسة من طريقة السيد هوجو»[٨] . وهكذا فإنّ الواقعية فى ذياك الوقت كانت تعنى عنصراً دقيقًا – فى الوصف – وهو شىء ملاحظ عند الكتاب الذين نسميهم اليوم رومانسيين .

وفى أواخر الأربعينيات تحول المصطلح فأصبح يعنى الوصف الدقيق للعادات المعاصرة . ففى عام ١٨٤٦ قام هيبوليت كاستيل بربط بلزاك بـ «مدرسة واقعية»[٩] . وفى العام نفسه استخدم كتاب « تاريخ فن التصوير الفلمنكى والهولندى » من تأليف أرين هرساى المصطلح على نحو دائم[١٠] . ولكن تأسيس المصطلح كشعار يرجع إلى الثورة التى ظهرت من جرّاء صور الفنان جوستاف كوربيه[١١] . إن هذه الصور تبدو لنا

(٦) نقتبس من إ . ب . أو . بور جروف : «الواقعية والكلمات المتعلقة بها» مجلة «اللغة الحديثة» العدد ٥٣ ، (١٩٣٨) ، ص ٨٣٧ – ٨٤٣ .

(٧) «أخلاقيات الشعر» ، «مجلة العالمين» السلسلة الرابعة ، العدد الأول (١٨٣٥) ، ص ٢٥٩ .

(٨) «عرض تحليلى لأدب النفس» ، «مجلة العالمين» ، العدد الرابع – (أول نوفمبر ١٨٣٤) ، ص ٣٣٩ .

(٩) «م . هـ . دى بلزاك» فى «الأعمال» ، (٤ أكتوبر ١٩٤٦) اقتبسها فينبرج فى «الواقعية الفرنسية» ص ٧٠ .

(١٠) «تاريخ فن التصوير الفلمنكى والهولندى» ، باريس ١٨٤٦ ، وعن دور فن التصوير فى بعث النظريات الواقعية انظر بيتر دمتز «فن التصوير الهولندى ونظرية الرواية الواقعية» ، مجلة «الأدب المقارن» ، العدد ١٥ (١٩٦٣) ص ٩٧ – ١١٥ .

(١١) جوستاف كوربيه (١٨١٩) فنان مصور فرنسى زعيم المدرسة الواقعية الجديدة . وكان فى نزاع دائم مع المؤسسة الأكاديمية وقد ارتبط بحركة كوميونة باريس الثورية عام ١٨٧١ (المترجم) .

تقليدية ومتوسطة ، لكنها في عصرها لم تكتف بإثارة تطاحن المدافعين عن الفن الأكاديمي ، ولكنها بموضوعاتها البسيطة من الحياة الفلاحية والبورجوازية كانت ثورة أثارت صدمة كبيرة. والروائي شامبفلوري (وهو اسم مستعار لجول هوسون ، ١٨٢١ – ١٨٨٩) أصبح أكثر المدافعين المتحمسين لكوربيه في مقالات نُشرت بعد عام ١٨٥٠ وجُمعت عام ١٨٥٧ باسم «الواقعية» . لقد دافع عن كوربيه ضد الاتهام بأنه جعل موضوعاته أكثر قبحا عن الواقع . «إن البورجوازيين هم الذين على هذه الشاكلة» . لقد ولّى زمن المؤمنين بوحدة الوجود[١٢] . وكان شامبفلوري كروائي هو الداعي إلى رواية القرية ، وهذا حتى يروق للسابقين على الناقدين أورباخ وجوتلف[١٣] . وهو في نظريته « لم يكتف بالدفاع عن دقة الوصف والاهتمام بالطبقات الدنيا بل كان من الأوائل في فرنسا الذين أرادوا أن يطاردوا المؤلف من كتابه بقدر الإمكان»[١٤] . إن المثال بالنسبة للروائي غير الشخصي هو أن يكون بروتس[١٥]، يكون متعدد الألوان قادراً على التغير ومطواعاً له ، وفي الوقت نفسه يكون ضحية وجلاداً ، يكون قاضياً ومتهماً ، يعرف كيف يتخذ بدوره دور القسيس، دور الحالم ، يكون سيف الجندي ، يكون محراث العامل ، يكون فطرية الناس ، يكون غباء البورجوازي الصغير»[١٦] . غير أن شامبفليوري لم يكن سعيداً بشعار «الواقعية» ، وهو بتصدير الكتاب بهذا الشعار فإنه من الناحية العملية يتبرأ من المصطلح . لقد كره المصطلحات المصاحبة بكلمة (النزعة) أو (المذهب) ، والسبب في هذا – كما يقول – أنها ليست جزءاً من اللغة الفرنسية . وبالرغم من جهود ستندال فإن شعار «الكلاسيكية» ما كان يمكن الأخذ به ففي «الرومانسية» نجد مدرسة قد وُجدت حقاً. والواقعية كمصطلح «لن تدوم إلا بالكاد لثلاثين عاماً» . إنه لم يحب المدارس والأعلام

(١٢) ٢٥ فبراير ١٨٥١ ، في «رسالة مقتبسة من بوفييه» «معركة الواقعية» ، ص ٢٢٨ .

(١٣) إن شامبفلوري عرف كاتباً سويسرياً هو ماكس بوشون وعرف منه معلومات عن الرواية الفلاحية السويسرية ؛ انظر : «الأدب في سويسرا» (١٨٥٣) في «الواقعية» (باريس ، ١٨٥٧) ص ٢٢٤ – ٢٥٤ ، وهناك ملاحظة متأخرة (١٨٥٧) تعبر عن خيبة أمل في جوتلف حيث يوجد نقص في الفن (ص ٢٥٥) .

(١٤) «الواقعية» ، ص ٢٣٤ .

(١٥) إشارة إلى شخصية في مسرحية شكسبير «يوليوس قيصر» ؛ لأنه شخص متلون وقد خان قيصر رغم أنه صديقه ولم يتوقع الخيانة من جانبه (المترجم) .

(١٦) «رسالة إلى فولوت» صحيفة «الفيجارو» (١٠ يوليو ١٨٥٦ ، اقتبسها بوفييه) ، ص ٣٠٥ .

والمذاهب»[١٧] . وعند مدخل معرضه عام ١٨٥٥ : «الواقعية : معرض وصلة بيع أربعين لوحة وأربع رسومات» ، ولكن في الكتالوج المصاحب احتج قائلاً «إن عنوان الواقعي قد فُرض عليّ بالطريقة عينها التي أطلق بها على فناني ١٨٣٠ لفن الرومانسيين . إن الألقاب والأسماء لا تعطي على الإطلاق فكرة حقيقية عن العمل ذاته . ولو كانت الأعمال على نحو آخر فإنها ستكون من نافلة القول»[١٨]. وسنة صدور كتاب «الواقعية» لشامبفلوري كانت السنة التي حوكمت فيها رواية «السيدة بوفاري» لفلوبير . ولقد جرى تثبيت الشعار ، وذلك من خلال الجدال . ولكن من الناحية الفنية وحتى بالنسبة للنقد فإن ممارسة ونظرية الكتّاب العظام الذين نعدهم أساتذة الواقعية ثبت أنها أكثر أهمية

(١٧) «الواقعية» ، ص ٥ ، ص ٣ .

(١٨) «الواقعية» ، «رسالة إلى السيدة جورج صاند» ، ص ٢٧٢ ، وهناك المزيد عن كوربيه في جورج بواسي (مشرفاً) «كوربيه والحركة الطبيعية» ، بلتيمور ، ١٩٣٨ .

On realism, for a survey of theories and literature, see my "The Concept of Realism in Literary Scholarship," *Neophilologus, 44* (1960), 1-20, reprinted in *Concepts of Criticism* (New Haven, 1963), pp. 222-55. See also the anthology edited by George J. *Becker, Documents of Literary Realism*, Princeton, 1963.

On French discussions see Emile Bouvier, *La Bataille réaliste (l844-1857),* Paris, 1914; Bernard Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870*, New York, 1937 (thorough examination of all evidence); F. W. J. Hemmings, "The Origin of the Terms *Naturalisme, Naturaliste," French Studies,* 8 (1954), 109-21; and Harry Levin, *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists*, Nerk York, 1963 (pays attention to criticism).

أونوريه دى بلزاك
(١٧٩٩ - ١٨٥٠)

يحتل أونوريه دى بلزاك بحق مكانة المبتدع الأصلى للرواية الاجتماعية الحديثة . وهو فى تصديره لمجموعة رواياته وقصصه بعنوان «الكوميديا الإلهية» (١٨٤٠) طرح طموحه لكتابة التاريخ الذى غالباً ما نسيه المؤرخون « تاريخ العادات» . وقد اعتقد بلزاك فى نفسه أنه مؤرخ المجتمع المعاصر ، والذى سيطبق نهج روايات والترسكوت على فرنسا فى عصره . لقد قام سكوت «بغرس (اتجاه) عملاق لنوع من التأليف كان يعد من قبل – على نحو عادل – من الطبقة الثانية» . وبلزاك – على الأقل فى التصدير – تصور عمله على أنه بحث عن الملامح الاجتماعية ، وهو يرجع إلى الإنجازات بالنسبة لعلم الحيوان ، فيرى المجتمع على أنه مماثل للمملكة الحيوانية ، إنه تكتّل للأنواع : إن الناس مثل الأضرب المتنوعة فى عالم الحيوان . بجانب هذا فإن عمله «له جغرافية بمثل ما أن له شجرة أنساب وله عوائله ، وله شخوصه ووقائعه»[1] . لكن هذا الطموح الاجتماعى – أو على نحو ما يسميه بلزاك بمصطلحه «الفسيولوجى» – كانت تنتهكه قناعاته المحافظة والمسيحية : إن رواياته عليها أن تعزز النظام الاجتماعى والدينى فى تصوير فوضى العصر .

يصعب أن يكون بلزاك مفكرًا أو ناقداً ، بل وحتى إبان حياته فإن الملاحظات فى الغالب هى أنه لم يعش وفق مثاله العلمى . بل كان بالأحرى أن يكون مبدع عالم من التخيل ، كان شاعراً بالمعنى القديم للكلمة . ومن المؤكد أنه فى سياقات عديدة اعتنق أشد الآراء الرومانسية الشديدة عن دور الكاتب على أنه نبى ملهم ، وأظهر – بالرغم من طموحاته الموسوعية – احتقاراً ثابتاً للعقل . ففى مقال مبكر «عن الفنانين» (١٨٣٠) مجّد الدور الاجتماعى للفنان : إنه يقود القرون كلها ؛ إنه يغير وجه الأشياء» ، لكن العبقرية مرض مثل اللؤلؤة فى القوقعة . إنه عبدٌ لإرادة أعلى ، إنه بلاشخصية ، نظرًا لأنه «اعتاد أن يجعل نفسه مرآة ينعكس فيها الكون كله» . ومحكوم على الفنان أن يعانى مثلما عانى المسيح على الصليب[2]. هذه هى الأطروحات الواردة فى عديد من قصص بلزاك عن الفنانين .

(١) «الأعمال الكاملة» بإشراف بوترون و هـ . لوجنون (باريس ، ١٩١٢) ، المجلد الأول ، ص ٢٩ من التصدير ، ص ٣٦ من التصدير .

(٢) «الأعمال الكاملة» ، المجلد ٣٨ ، ٢١٩ ، ص ٢٢٠ ، ص ٢٥١ ، ص ٢٥٥

إن للفنانين ملكتهم الخاصة والتى يسميها بلزاك على نحو غريب : «الخصوصية» : نوع من الرؤية العقلية أو الحدس . وهكذا غالباً ما يضمن أقواله علم جمال له طابع روحانى شديد أو حتى نابليونى . والقصة القصيرة «العمل الرئيسى المجهول» (١٨٣١ التى جرى تطويلها وتنقيتها وصدرت عام ١٨٣٧) تتمثل قدراً كبيراً من الحديث الذى يدور فى أستوديو الفنانين ولهجتهم ، وواضح أن هذا يتم بمساعدة ديلاكروا وجوتييه ؛ ولكن أقصى نهايتها تظهر اللوحة كرائعة فنية ، ويستجيب بلزاك للرؤية الباطنية بعنف[٣] . وفى الممارسة يحاول بلزاك أن ينظم الكتاب والفنانين ، ويريد أن يؤكد لذاته ولذواتهم الشهرة والغنى على نطاق كبير ، وغالباً بالخطاطيات المليئة بالشطح الخيالى . لكنه يعرف أيضاً أن الفنان وحيد، وأن بصيرته شخصية، وأن الفن يتغير عبر التاريخ . ولقد كان واعياً بالفعل بـ «تغيرات الذوق وأهواء الموضة وتحولات العقل الإنسانى»[٤] . وهو يظهر حتى إحساساً بتنوع الفن البعيد تماماً عن العقيدة الكلاسيكية أو الواقعية . فإذا وضعنا فى الحسبان أن تصدير هوجو لمسرحيته (كرومويل) كان فى ذهنه ؛ فإنه لايزال يبدو ملحوظاً أنه يستطيع أن يمدح الصينيين ؛ لأنهم رأووا :

«جنّب الجميل . إن الجميل لا يمكن إلا أن يكون له خط واحد . إن الفن اليونانى قاصر على تكرار الأفكار . والنظرية الصينية – وذلك قبل ألف سنة من ظهور العرب والعصور الوسطى – هى المصدر الهائل والتى يمثلها القبح ، وهى كلمة قد أُلْقِيَتْ بغباء فى وجه الرومانسيين والتى استعملها معارضة لكلمة الجميل . إن الجميل هو تمثال واحد فحسب ، معبد واحد فحسب ، كتاب واحد فحسب ، تمثيلية واحدة فحسب : و(الإليانة) جرت محاكاتها ثلاث مرات ، والتماثيل اليونانية نفسها جرى نسخها مراراً وتكراراً ، والمعبد نفسه قد أعيد بناؤه بشكل مقزز والتراجيديا نفسها سارت على درب ملىء بالأساطير نفسها حتى إن هذا يسئمك . وبالعكس فإن قصيدة أريوستو والرواية الخيالية للشاعر الجوّال فى القرن الثالث عشر فى فرنسا وتمثيلية الأسبانى أو الإنجليزى ، والكاتدرائية ودار البلدية فى العصور الوسطى هى اللامتناهى فى الفن . وبالنسبة للمفكر أليس الأسلوب القوطى وأسلوب لويس الخامس عشر أبناء عمومة وثيقة الصلة بالفن الصينى ؟»[٥].

(٣) انظر : بيير لوبريه : «عقيدة جمالية : العمل المجهول الرئيسى لدى بلزاك» (باريس ، ١٩٦١) المقارنة بين صورتين والتفسير .

(٤) «الأعمال» ، المجلد ٢٣ ، ص ٢٨٣ .

(٥) «الأعمال الكاملة» ، عرض تحليلى لبحث أوجست بورجيه «الصين والصينيون (١٨٤٦) المجلد ٤٠ ص ٥٤٥ .

والنزعة الكلية الرومانسية ألهمت أيضاً فكرة بلزاك عن النقد . إنه يكره الناقد الذي يتصيد الأخطاء البسيطة ، والذي يكتب انطلاقاً من التحامل والهوى وهو يقرّ بنوع أرقى من النقد ، «علم يطالب بفهم كامل للأعمال ، ونظرة مستنيرة لاتجاهات العصر وتبني نسق ، وإيمان بمبادئ معينة»[6] .

وعلى أى حال يمكن للإنسان أن يقول إن نقد بلزاك ارتقى إلى هذا المثال . فآراؤه النقدية ذات مدى واسع ومتنوع ، بل إن نقده الأدبي الشكلي أكثر امتداداً عما هو معروف بصفة عامة . ولكن يصعب أن نعرف السبب الذى من أجله يجب أن يُسَمَّى «ناقداً كبيراً» بسبب تحليل عنيف مبكرّ للا احتمالات وأشكال عبث حبكة تمثيلية «هرناني» (١٨٣٠) أو بسبب السرد المطول والمُحَبِّذ بصفة عامة لرواية «بيربارم» لستندال (١٨٤٠) . وقد مجّد الفيلسوف المجرى المعاصر جورج لوكاتش هذا العرض التحليلي «العميق بشكل فريد» باعتباره محدثا من الأحداث الكبيرة في تاريخ الأدب العالمي»[7] . ولكن إذا ما نظرنا للأمر برزانة فإنّ بلزاك لم يفعل أكثر من إعادة حكى القصة . وهو يشتكيّ من التأليف والأسلوب بينما يمدح الأحبولة الأساسية على نحو ما أن «أمير مكيافيلي قد تربّى مع العصر»[8] . إننا نفهم أن بلزاك يسره جذب انتباه مؤلف شهير ، لكنه اضطرب من كلمات بلزاك الحادة عن أسلوبه ، وكتب إليه الرسالة الشهيرة للغاية والتي قال فيها «لكي يلتقط النغمة فإنه اعتاد أن يقرأ كل صباح صفحتين أو ثلاث صفحات من (القانون المدني)[9] » . لكن العرض التحليلي الذى كتبه بلزاك مهما يكن كريماً في مدحه – يصعب أن يعد مماً له منظور ، لأنه يستبعد القصة الكلية لستندال أو يمدح ستندال لمراعاته الدقيقة «لقواعد» كتابة الرواية . زيادة على ذلك فإن التصنيف الاستهلالي لأدب العصر ذو أهمية كبرى . لقد طرح بلزاك ما أسماه

(٦) الأعمال ، المجلد العاشر ، ص ٢١٤ – ٢١٥ : «رية التجرد» .

(٧) لوكاتش : ص ٦٦ ، ص ٨٧ .

(٨) الأعمال الكاملة ، المجلد ٤٠ ، ص ٣٧٤ .

(٩) ٢٠ أكتوبر ١٨٤٠ ، النص الصحيح عند بول أربيليه «الرسالة المغايرة لستندال إلى بلزاك» مجلة تاريخ الأدب في فرنسا ، العدد ٢٤ (١٩١٧) ص ٥٤٨ – ٥٥٩ .

«النزعة الانتقائية» بين «أدب الصورة (هوجو ، لامارتين ، شاتو بريان) و «أدب الأفكار» والذي يعد ستندال أستاذاً فيه ومعه يدرج ميريميه[١٠] ، وعلى نحو غريب موسيه وبرنجيه[١١] ونوديه[١٢] ، وهو يعد نفسه واردا تحت الشعار الذي طرحه ألا وهو «النزعة الانتقائية» (وهو مصطلح تعس) مع والترسكوت والسيدة دى ستال وكوير وجورج صاند باعتبارهم رفاق قتال [١٣]. وهذا يرقى إلى تقابل بين الرومانسيين التصويريين والعقلانيين المعتمدين على الحس المشترك والمستندين إلى التنوير ومع بلزاك ومجده باعتباره صاحب نزعة تركيبية وتوفيقية . ومن المؤكد أنه فى نقده لا يستهدف أن يجعل من بلزاك واقعياً أو حتى رائداً للواقعية . إن الملاحظة ووصف العادات المعاصرة والاهتمام بالطبائع الاجتماعية التى يصعب أن تكون جديدة على هذا النحو هى معيار واحد فى تفكير بلزاك : وينقصه التشخيص الفنى المحورى للواقعية الجديدة ألا وهو غيبة المؤلف والانسلاخ والتبلّد .

(١٠) بروسبر ميريميه (١٨٠٣ - ١٨٧٠) : روائى وعالم آثار ومؤرخ فرنسى فضل الأدب على دراسة القانون شأنه فى هذا شأن صديقه ستندال . (المترجم)

(١١) بيير - جان برنجيه (١٧٨٠ - ١٨٥٧) : كاتب وشاعر فرنسى ، وهو الشاعر القومى لفرنسا ، وعرف بأنه شاعر الشعب . وبعد سقوط نابليون حافظ على التراث النابوليونى (المترجم) .

(١٢) شارل نوديه (١٧٨٠ - ١٨٤٤) : روائى وأديب فرنسى ، كان له صالون أدبى وقد سجن لما أصدر «النابوليونه» عام ١٨٠٢ بسبب هجومه على نابليون (المترجم) .

(١٣) الأعمال ، المجلد ٤٠ ، ص ٣٧١ - ٣٧٢ .

Genevieve Delattre, *Les Opinions littéraires de Balzac,* Paris, 1961 (a complete description). Geoffroy Atkinson, *Les Idées de Balzac,* Geneva, 1950 (Vol. 5 contains chapters on aesthetics and literary criticism). The best general book on Balzac's mind is Ernst Robert Curtius, *Balzac,* 1923, new ed. Bern, 1951. Two striking views of Balzac's criticism: Georg Lukács, "Balzac als Kritiker Stendhals" (1935), in *Balzac und der französische Radlismus* (Berlin, 1952), pp. 66-87. René Etiemble, "Balzac critique," in *Hygiène des lettres* (Paris, 1952), I, 23-40.

جوستاف فلوبير
(١٨٢١ - ١٨٨١)

هذا العامل نظرياً وتطبيقياً إنما طرحه جوستاف فلوبير . لقد حيرت رواية (السيدة بوفارى) وصدمت معاصريها بسبب وجهة نظر فلوبير ؛ لقد اشتكى أرماند بنتمارتين – وهو ناقد محافظ – من أن «المؤلف قد نجح تماماً فى جعل عمله غير شخص حتى إن الإنسان لا يعرف بعد قراءة الرواية إلى أى جانب يميل»[1] . إن بلزاك وديكنز وتاكرى ... إلخ ، لم يتركوا المرء على الإطلاق فى حالة شك أخلاقى . وحتى دورانتى والذى هو مجرد محرر لمجلة صدرت لفترة وجيزة باسم «الواقعية» (١٨٥٦) قد شارك شامبفلورى فى آرائه ، فلم يرحب برواية (السيدة بوفارى) . لقد بدا له الكتاب بارداً وخلوا من الحياة ، وهو أكثر شبها بالعرْض الرياضى وليس رواية[2] . وسانت – بوف الذى عرف أن والد فلوبير جراحٍ أعطى المفتاح الذى يفسّر الأمر : «إن فلوبير يمسك بالقلم أشبه بالمشرط . أيها المشرِّحون ، أيها السيكولوجيون إننى أراكم فى كل مكان !»[3] . فى ذلك الوقت لم تكن آراء فلوبير النظرية معروفة تماماً . ولا نجد إلا نشر أول كتاب له بعنوان «رسائل إلى جورج صاند» (١٨٨٤) مع تصدير مطول كتبه موباسان ، ثم «مراسلات» (أربعة مجلدات ، ١٨٨٧) . وهذا الكتاب يحتوى رسائل إلى لويز كوليت وقد كتبت إبّان سنوات انشغاله برواية «السيدة بوفارى» (١٨٥١ – ١٨٥٦) وهى تطرح نظرياته فى كل تفصيلة. ورغم أن هذه الرسائل بالضرورة غير نسقية ، وغالباً ما تكون متناقضة فى أحوال مختلفة وفى سياقات ومخاطبات متباينة ؛ فإنها قد تركت انطباعاً عميقاً ليس فحسب كتعليق على العملية الإبداعية عند فلوبير أو كنقد سيّار لمعاصريه ، بل أيضاً كتعبير عن علم جمال ، والذى يصوغ فى بعض النقاط القليلة– بشكل باهر – بعض المسائل السائدة عن كتابة الرواية والفن كله .

والمراسلات هى الشاهد التقليدى على «استشهاد» الكاتب وكفاحه مع اللغة والمادة الحرون . ويشكو فلوبير مراراً وتكراراً من بطء تقدمه وعبودية عمله الطاحنة : «خمسة أيام كتب خلالها صفحة واحدة ، وخمس أو ست صفحات فى الأسبوع ،

(١) فى «المراسلات» ، ٢٥ يونيو ١٨٥٧ ، وأعيد طبعها فى «أحاديث السبت الجديدة» (باريس ، ١٨٥٩) ، ص ٣٢٩ – ٣٢٦ .

(٢) «متنويعات جديدة» فى «الواقعية» (١٥ مارس ١٨٥٧) العدد ٥ ص ٧٩ .

(٣) «أحاديث الاثنين» ، المجلد ١٣ ، ص ٣٦٣ .

وخمس وعشرين صفحة في ستة أسابيع ، وثلاث عشرة صفحة في سبعة أسابيع ، واقتضي الأمرليلة بطولها لاصطياد صفة من الصفـات يالله . يا له من كفاح ! يا له من كـدْح ! يا له من إحبـاط !»[٤] . «وإنه يكتب بنوع من الجنون الدائم بحب جنوني شامل متجرد لنسج قميص يغطي أمعاءه»[٥]. والإنسان الساخر إنما يشك في أن فلوبير يتعمد الكتابة – كما يفعل – إلى كاتبة نسائية خصبة مطلوبة عاطفية . ويعد كل شيء كان عليه دائماً أن ينصحها بألاّ تعتمد على الإلهام وحده ، وأن تكتب قليلاً بقدر المستطاع ، وأن تكتب بدقة وبإحكام . وعلى الإنسان أن يتناول «رعب الفن» مع فص ملح . «وإن نزعته القائمة على الحركات الفَجة وشجنه الحزين الطفولي[٦] يرجعان إلى مزاجه . ونوقه القائم على العزلة ونزعته المتكتمة وخجله وعدم ثقته بتدفق المشاعر تتطابق مع كراهيته للامارتين وموسيه وبرنجيه . وهذا هو النقد الذاتي للجـانب الرومانسي القوى فيه .

لقد سعى فلوبير بأصالة إلى الموضوعية في فنه : من أجل التجرد ومن أجل البرودة وعدم الانفعال والنزاهة وعدم الاكتراث . وهذه المصطلحات ليست سواء في معانيها . إن الموضوعية المعروفة لدى الألمان جرى استشعارها على أنها لفظة جديدة في الفرنسية ، وموباسان يسميها «الكلمة الخسيسة» وكان ذلك في عام ١٨٨٧[٧] والتجرُّد كان أساساً أحبولة من الأحابيل الفنية . فالكاتب يجب أن يكون غائبا عن روايته ، ولا يجب أن يعلق على شخوصه ، ولا يجب أن يتفلسف أو يتفلسف أخلاقياً بشأنها . وفي مقارنة سبق بها هوجو في تصدير مسرحيته (كرومويل) يسأل الكاتب أن يكون أشبه «بالرب في الكون ، موجود في كل مكان وليس مرئياً في أي مكان . إن الفن هو طبيعة ثانية . وإن مبدع هذه الطبيعة يجب أن ينطلق بإجراءات مماثلة . وعلى الإنسان أن يستشعر في كل الذرات وفي كل الجوانب عدم اكتراث خفياً ولا متناهيا»[٨].

(٤) «المراسلات : طبعة جديدة فريدة» . بإشراف كونراد في تسعة مجلدات ، باريس ١٩٢٦ – ١٩٣٣ ، المجلد الرابع ، ص ٥٢ (٧ أبريل ١٨٥٤) .

(٥) «المراسلات» ، المجلد الثاني ، ص ٣٩٤ (٢٤ أبريل ١٨٥٢) .

(٦) «المراسلات» ، المجلد الثاني (١٢ يناير ١٨٥٢) «شئون الفن» . هنري جيمز : «مقالات في لندن وأماكن أخرى» (نيويورك ، ١٨٩٣) ص ١٣٩ .

(٧) تصدير لكتاب : «بيير وجان» في «حياة : بيير وجان» ص ٢٧٧ .

(٨) «المراسلات» ، المجلد الثالث ، ص ٦١ – ٦٢ (٩ ديسمبر ١٨٥٢) .

ويقول فلوبير الشيء نفسه ، ولكن بمصطلحات مختلفة فيما بعد : «لا يجب أن يظهر الفنان بأى حال من الأحوال فى أعماله بأكثر مما يظهر الله فى الطبيعة . الإنسان لاشيء ، وعمله هو كل شيء» . وهكذا يعتقد فلوبير وهو يتساءل أن «الروائى ليس له حق فى التعبير عن رأيه عن أى شيء على الإطلاق . فهل حدث أن تحدث الرب عن رأيه؟»[٩] . إن هذه الموضوعية الإلهية ، هذه الألوهية التى وصفها الفيلسوف الهولندى سبينوزا بالنسبة للفنان – المبدع تتحول بسهولة إلى عدم اكتراث وانسلاخ ومسافة ساخرة وعدم نفاد وتبلد . ومن ثم فإن مفهوم فلوبير المحورى يتأرجح بين اتجاهين رئيسيين فى عصره : الإفراط فى النزعة العملية والموضوعية من جهة ، والزهد والفن للفن من جهة أخرى . إن التجرد يعارض الرواية بتعمد ؛ والتبلّد يعارض الرواية القائمة على السيرة الذاتية العاطفية .

ولقد كُتب الكثير عن احتقار فلوبير للفن التعليمى واستهجانه لتناول المسائل السياسية والاجتماعية المعاصرة وعن فرْضه السهل نوعاً ما القائل بأن كل شيء يمثل فنًا واقعيًا هو فى الواقع فن أخلاقى . لكن هذا الانسلاخ الذى تقوم عليه نظرية الفن للفن مؤكد أنه خادع . والفقرة الشهيرة «اليوم إننى أؤمن بأن المفكر (وأليس الفنان مفكراً بالثُلث ؟) لا يجب أن يكون لديه دين أو وطن أو حتى قناعة اجتماعية»[١٠] – هذه الفقرة يبدو أنها تتمشى مباشرة مع تصدير جوتييه لروايته «الآنسة موبان» . غير أن لفلوبير آراءه السياسية ، وبعضها حتى مليء بالعنف المتطرف مثل إدانة كوميونة باريس[١١] . إن لديه وجهات نظر اجتماعية محددة مثل كراهية البورجوازى ، وهى كراهية لم تجعله أقل احتقاراً للجماهير البروليتارية العاملة ، وهو لديه آراؤه الدينية أو بالأحرى اللادينية . ومن المؤكد أن هذه الآراء ليست قاصرة على حياته الخاصة ؛

(٩) «المراسلات» ، المجلد السابع ، ص ٢٨٠ (٢٠ ديسمبر ١٨٧٥) .

(١٠) «المراسلات» ، المجلد الثالث ، ص ١٨٣ (٢٦ – ٢٧ أبريل ١٨٥٣) .

(١١) هذه الكوميونة فى عام ١٨٧١ بدأت يوم ١٨ مارس عندما كانت القوات الألمانية على وشك دخول باريس بعد استسلام فرنسا فى يناير ، فقد ثار الجنود الجمهوريون على معاهدة صلح تسمح بالاحتلال الألمانى فنقلوا المدافع إلى الأحياء الفقيرة ووجدوا تأييداً شعبياً وسيطروا على المدينة وأنشئوا مجلساً مشتركاً يوم ٢٦ مارس غير أن الحكومة شكلت قوات مسلحة وقضت على هذه الثورة بعد مذابح فى الشوارع ، وكان ذلك فى نهاية شهر مايو (المترجم) .

بل هى متغلغلة فى رواياته ؛ فمن منا يمكن أن يخطىء فى السياسة الواردة فى كتابه «التربية العاطفية» أو فى كتابه «بوفار وبيكوشيه» ؟ إن على الإنسان أن يتفق معه فى أن «القارئ أبله أو أن الكتاب زائف من وجهة نظر الدقة إذا لم يستمد منه القارئ الأخلاقيات التى يجب أن يجدها هناك»[١٢] . ومن هنا يبدو الغضب من الكتّاب الملتزمين ضد فلوبير خاطئاً ، حتى لو كانوا على حق فى التنديد بوجهات نظره الاجتماعية . ويبدو سارتر على قدر كبير من السذاجة الغريبة عندما يقول : «إننى أعّد فلوبير والإخوة جونكور مسئولين عن القمع الذى أعقب الكوميونة ؛ حيث إنهم لم يكتبوا سطراً واحداً لمنع هذا»[١٣] . إن احتقار فلوبير وكراهيته للتمرد يستحق اللوم المقابل الذى أظهره الروائى الأمريكى هنرى چيمز عندما قال: «إنه يحوّم دوما عند باب الناس ، فى الفضاء الخارجى .... إنه على الأقل يجب أن يكون قد أنصت إلى تمزّقه نفسه»[١٤] .

لقد كان فلوبير مهتماً أساساً بمشكلة الوهم المبدع . وهم عالم خيالى لا يحتاج إلى استثارة الانفعال المباشر . وقد بدا له هذا «نظاماً مختلفاً تماماً ومتدنياً» . لقد كتب مسرحيات ميلو درامية لا تساوى أربعة مليمات ، بينما جوته لم ينشر ضباباً على الإطلاق أمام عينى ، إلا بإعجاب»[١٥] . «إن الوهم ينبعث من تجرّد المؤلف» . ويؤكد فلوبير لنا أن «السيدة بوفارى» «هى قصته مخترعة تماماً»[١٦] . وهو يقول لنا مراراً إنه كتب «صفحات رقيقة بدون حب ، وكتب صفحات ملتهبة بدون أن تكون هناك نار فى دمه»[١٧] . وهو يشبه الشاعر كيتس بالنسبة لطبيعة الشاعر المتقلّبة كالحرباء : «قد تصف النبيذ أو الحب أو النساء أو المجد بشرط ألا تصبح سكيراً أو محباً أو زوجاً أو جندياً . وفى وسط الحياة يتكون لذلك رأى سىء فيها : فهى إما أن تعطيك الكثير من

(١٢) «المراسلات» ، المجلد السابع ، ص ٢٨٥ (٦ فبراير ١٨٧٦) .
(١٣) جان بول سارتر : «مواقف» ، المجلد الثانى ، (باريس ، ١٩٤٨) ، ص ١٣ .
(١٤) «مقالات فى لندن» ، ص ١٤٩ – ١٥٠ .
(١٥) «الأعمال» ، المجلد الثالث ، ص ٣٢٤ (١٦ سبتمبر ١٨٥٣) .
(١٦) «الأعمال» ، المجلد الرابع ، ص ١٦٤ (١٨ مارس ١٨٧٥) .
(١٧) «الأعمال» ، المجلد الأول ، ص ٢٥٤ (١٥ أغسطس ١٨٤٦) .

اللذة أو الكثير من الألم . إن الفنان – في رأيي – هو وحش، مخلوق غير طبيعي»[١٨] . وهذا عين رأي ديدرو المتناقض ظاهرياً عن الممثل .

وأحياناً يطنب فلوبير بشكل مفرط فيبدي نفوراً واحتقاراً شديداً لعالم «السيدة بوفاري» ولبطولتها وللموضوع نفسه ، وهناك قول كثيراً ما يجري اقتباسه : «السيدة بوفاري هي أنا» ، وواضح أنه قول مشكوك في نسبته إليه ولا يمكن تتبعه إلى أبعد من عام ١٩٠٩[١٩] ، بل إنه قال بالأحرى إن «فجاجة مادة موضوعي يسبب لي غثياناً» ؛ «إن الوسط كريه» ، «إنني أشعر بالتقيؤ جسمانياً» . وهو لم يخف في الرسائل رأيه من أن السيدة بوفاري هي «امرأة الشِّعْر الزائف والمشاعر الزائفة»[٢٠] . وعادة ما يدافع عن اختياره للموضوع بأنه «قوة ضاغطة شديدة» ، كتمرين ، «كعمل من أعمال النقد أو بالأحرى تشريح» ، «فعل من أفعال قوة الإرادة الفجة» ، «شيء متعمد مصنوع»[٢١]. وهو يدافع عنها أيضاً على أساس نظري عام من أن كل الموضوعات سواء . «إن بلدة إيفيتوت مهمة أهمية مدينة القسطنطينية» ؛ حيث «إنَّ على الفنان أن يطرح كل شيء»[٢٢] . وعندما كانت النزعة الطبيعية منتصرة تلفّت فلوبير بحْثاً عن الحقيقة من حوله واستخدمها ضد رواية هويسمان وروايته المبكرة . «إن العصابات لا تعود أكثر شاعرية عن حيوان القُنْدُس ، لكن حيوان القندس ليس أكثر شاعرية هكذا عن العصابات . حذار أن تعود مرة أخرى إلى الموضوعات الاستثنائية والمصطلح المتفرد في التراجيديا الكلاسيكية . فقد يُظنُّ إذّاك أن الأسلوب من الأساليب يُعَزَّز باستخدام التعبيرات السوقية عندما تكون مشبعة من قبل بالنثرية المختارة»[٢٣] . ولقد حقق هنري ميلر وكمبني هذه النبوءة .

(١٨) «الأعمال» ، المجلد الثاني ، ص ٢٦٨ – ٢٦٩ (١٥ ديسمبر ١٨٥٠) .

(١٩) ظهر هذا التعبير لأول مرة عند ر . ديشارم : «فلوبير قبل عام ١٨٥٧» (باريس ، ١٩٠٩) ص ٣٤٧ – ٣٤٨ في ملاحظة ذُكر فيها أنها ليست أصيلة وقد قبلت للآنسة إميلي بوسكيه .

(٢٠) «الأعمال» ، المجلد الثالث ، ص ٢٧٦ (١٢ يوليو ١٨٥٢) ؛ المجلد الثالث ، ص ٣٤٥ (٢١ – ٢٢ سبتمبر ١٨٥٣) ؛ المجلد الثالث ، ص ١٦٦ (١٣ – ١٤ أبريل ١٨٥٣) ؛ المجلد الرابع ، ص ١٦٨ (٣٠ مارس ١٨٥٧) .

(٢١) «الأعمال» ، المجلد الثاني، ص ٤٣٢ (١٠ يونيو ١٨٥٢) ، ص ٥ (٣ يناير ١٨٥٤) ، المجلد الثالث ، ص ١٨٠ (٢٢ أبريل ١٨٥٣) ، المجلد الثالث ، ص ٢٠١ (٢١ – ٢٢ مايو ١٨٥٣) .

(٢٢) «المؤلفات» ، المجلد الثالث ، ص ٢٤٩ (٢٥ – ٢٦ يونيو ١٨٥٣) .

(٢٣) «الأعمال» ، المجلد ٨ ، ص ٢٢٥ (فبراير – مارس ١٨٧٩) .

لكن القول : «السيدة بوفارى هى أنا» لم تُخْترع دون داعٍ . إن الانسلاخ وعدم الانحياز غالباً ما تجرى مضاهاتهما بإحساس بالهوية إن لم يكن بالبطلة . وحينئذ – على الأقل تكون المقارنة بحالة أو منظر أو إحساس مادى . إن فلوبير يستطيع أن يقول «مامن شىء يلائم نفسى يهّمنى» وإن «هوميروس ورابيليه وميكلا نجلو وشكسبير وجوته يلوحون لى أنهم عديمو الرحمة»[٢٤]. لكن لكل منهم أحواله الرومانسية . إنه وهو يكتب منظر أول «سقوط» للسيدة بوفارى مع رودلف فى الغابات يقول وهو ممتلىء وجْدا : «اليوم مثلا مع الرجل والمرأة ، المحب والمحبوب ، فإننى أنا الذى كنت الغابة نفسها فى أصيل يوم خريفى تحت الأوراق الصفراء . ولقد كنت أنا أيضا الجياد والأوراق والريح والكلمات التى ينطق بها الناس ، ولقد كنت حتى الشمس الحمراء التى جعلتهم يغمضون عيونهم نصف إغماضة تلك العيون الغارقة فى الحب»[٢٥] . والرسالة الشهيرة لهيبوليت تين هى رد على الاستفسار العلمى شبه المتوحد نفسه مع مصطلحات الفسيولوجيا . «عندما كنت أصنف تسمم إمّا بوفارى كان لدى طعم السم فى فمى ، ولقد تسممت نفسى على نحو شديد حتى لقد أحسست بعسر الهضم مرتين – الواحدة تلو الأخرى – وانتابتنى نوبتان لتقيؤ كل طعامى»[٢٦] . وعبثاً نحاول أن نوفق بين هذه العبارات . فهذه العبارات هى ببساطة جانبان فى طبيعة فلوبير ونظريته : الانسلاخ والانحطاط ، الواقعية والرومانسية .

لقد اقترب فلوبير أيّما اقتراب من التوفيق عندما التقط وحدة المحتوى والشكل ، الذات والموضوع . وهو منذ أيامه الأولى رأى أنه «لاتوجد أى أفكار جميلة بدون أشكال جميلة ، والعكس بالعكس . إن الفكرة لا توجد إلا بفضل شكلها»[٢٧] وهو يعلن أن «الفروق بين الفكرة والأسلوب هى سفسطة»[٢٨] . إن الشكل والمحتوى هما «ذاتيتان

(٢٤) «المؤلفات» ، المجلد الثالث ، ص ٣٢٠ (٢٦ أغسطس ١٨٥٣) ، ص ٣٢٢ .

(٢٥) «الأعمال» ، المجلد الثالث ، ص ٤٠٥ (٢٣ ديسمبر ١٨٥٢) .

(٢٦) «مختارات» بإشراف ج . بوليم (باريس ، ١٩٦٣) ص ٢٣٨ (نوفمبر ١٨٦٦) وقد اقتبس هيبوليت تين هذه الفقرة مع بعض التغييرات فى كتابه «عن العقل» ، الجزء الأول ، ص ١٩٠ .

(٢٧) «الأعمال» ، المجلد الأول ، ص ٣٢١ (١٨ سبتمبر ١٨٤٦) .

(٢٨) «الأعمال» ، المجلد الثانى ، ص ٣٣٩ (١٤ يناير ١٨٥٢) .

لايمكن أن يوجدا بدون أن يتواجد الواحد مع الآخر»[٢٩] . ولكن كثيراً ما يفقد فلوبير هذه البصيرة . ففي فقرة شهيرة جداً يصل إلى ذرى تطرف النزعة الشكلية . «إن ما يبدو لي جميلاً وما يجب أن أفعله هو كتاب عن لا شيء ، كتاب بدون مدد خارجي يحتفظ بكيانه بقوة داخلية من أسلوبه بمثل ما أن الأرض تحتفظ بكيانها في الهواء ، كتاب لا يكاد يكون له أي موضوع أو على الأقل يكون له موضوع يكاد يكون خفيًا ، لو أمكن . وإن أجمل الأعمال هي تلك التي فيها أقل مادة» . لكن هذا القول هو قول معزول : إنه يواجه مثالاً بعيداً يبرر القاعدة القائلة إنه «لا توجد موضوعات حسنة أو سيئة»[٣٠] . وكتب فلوبير الخاصة به هي بالفعل حافلة بالمادة ، بل هي حتى توثيق جرى بحثه ، وله ثقل ، وهو ثقل مميت .

وهكذا نجد أن رد فلوبير على الواقعية غامض غموضاً شديداً . وهو في علم الجمال غالباً ما يبدو أشبه بأفلاطوني يبحث عن الجمال المثالي . وإن مرأى البارثنون[٣١] بالنسبة لفلوبير هو من أعمق تجارب حياته . «الفن ليس وهمًا مهما يقولوا»[٣٢] . وبعد هذا بسنوات رأى بلذة عنيفة أحد جدران الأكروبوليس وهو جدار عارٍ تماما . وهو يقول لجورج صاند : «حسنا ، إنني أتعجب ما إذا كان الكتاب – بصرف النظر عما يقوله – لا يستطيع أن يقدم نفس التأثير في عمل تتلاءم فيه أجزاؤه بدقة ، وهو مكون من عناصر نادرة وسطحه مصقول وهو كل متناغم . أليس توجد ميزة داخلية ، نوع من القوة الإلهية ، شيء خالد كمبدأ ؟» وهو يضيف معبرًا : «إنني أتحدث كأفلاطوني»[٣٣] . إن استهجان فلوبير لما هو واقعي والنزعة الواقعية أصبح شيئاً ضاغطاً شاملاً بالرغم من كل العنف الذي حاول به أن يلاحظ وأن ينتج ، أن يحلّل وأن يشرّح ما عرفه . ويقول مشنجًا: «مفروض فيَّ أن أكون متيماً بما هو واقعي ، بينما في الحقيقة أنني أمقته .

(٢٩) «الأعمال» ، المجلد الثالث ، ص ٢٤١ (٢٧ مارس ١٨٥٣) ، المجلد السابع ، ص ٢٩٠ (مارس ١٨٧٦) .

(٣٠) «الأعمال» ، المجلد الثاني ، ص ٣٤٥ (١٦ يناير ١٨٥٢) .

(٣١) معبد على جبل الأكروبوليس في أثينا مخصص لربة أثينا . وقد بني ما بين ٤٤٧ ق.م و ٤٣٢ ق.م ، وهو يمثل ذروة العمارة الكلاسيكية اليونانية (المترجم) .

(٣٢) «الأعمال» ، المجلد الثاني ، ص ٢٨٢ (٢٤ ديسمبر ١٨٥٠) .

(٣٣) «الأعمال» ، المجلد السابع ، ص ٢٩٤ (٣ أبريل ١٨٧٦) .

لقد تناولت هذه الرواية [السيدة بوفاري] انطلاقاً من الكراهية للواقعية»[٣٤] .
وحتى بعد عشرين عاماً كتب لجورج صاند: إنني أستنكر ما يسمى عادة الواقعية رغم أنهم صنعوا منّي أحد كهنتها الكبار»[٣٥] . وتبدو له النزعة الواقعية مصطلحاً أجوف بالمثل : «لماذا تخلى الإنسان عن شامبفلوري الطيب مع (واقعيته التي هي عمق من نفس الوزن، أو بالأحرى من نفس الحمق ؟»[٣٦] ، وقد حاول فلوبير في سياقات عديدة أن يتحلل من حوارييه . «الواقع – في رأيي – يجب ألا يكون سوى نقطة انطلاق . وإن أصدقائي مقتنعون بأنها تشكل كل الفن . وأنا ساخط على مثل هذه المادية ، وأنا تنتابني – كل يوم اثنين تقريبا – إثارة من جراء قراءة مقالات رجلنا الطيب زولا . فبعد الواقعيين لدينا الطبيعيون والانطباعيون . يا له من تقدم ! هؤلاء المهرجون الذين يريدون أن يقنعوا أنفسهم وأن يقنعونا بأنهم قد اكتشفوا البحر الأبيض المتوسط !»[٣٧] .

ورغم أن فلوبير كان متأخراً بقوة زولا ، وسمى روايته «نانا» تمثالاً بقدمين قذرتين ، لكنه تمثال (بالفعل)»[٣٨] . ولقد شعر بأن نظريات زولا كانت خاطئة أو ضيقة الأفق ، وقد قيّد عمله بالنظريات التي فرضها عليه.

وفلوبير بالفعل – على الأقل وهو ممتلئ طموحاً – كان هو نفسه منظّراً وناقداً ومن السهل أن نجمع التصريحات المثيرة المعتادة ضد النقاد والنقد لكن كان بصيرة أعمق باحتياجات النقد وحتى باحتياجات تاريخه عما كان معتاداً في ذلك الوقت . ولقد فكّر حتى في كتاب «تاريخ المشاعر الشعرية في فرنسا» : «على الإنسان أن يكتب النقد على نحو ما يكتب التاريخ الطبيعي بدون أي فكرة أخلاقية . ليست المسألة مسألة احتجاج ضد هذا الشكل أو ذاك ؛ بل شرح عما يتألف وكيف يتر[illegible]

(٣٤) «الأعمال» ، المجلد الرابع ، ص ١٣٤ (أكتوبر – نوفمبر ١٨٥٦) .
(٣٥) «الأعمال» ، المجلد السابع ، ص ٢٨٥ (٦ فبراير ١٨٧٦) .
(٣٦) «الأعمال» ، المجلد السابع ، ص ٣٧٧ (١٠ ديسمبر ١٨٧٦) .
(٣٧) «الأعمال» ، المجلد السابع ، ص ٢٥٩ (٢ ديسمبر ١٨٧٧) .
(٣٨) «الأعمال» ، المجلد السابع ، ص ٢٢ (١٨ أبريل ١٨٨٠) .

بالأشكال الأخرى وبأى كيان يعيش»[٣٩] ، بل إنه حتى خطط المرحلتين الرئيسيتين للنقد الفرنسى : المرحلة النحوية مع لاهارب والمرحلة التاريخية مع سانت بوف وهيبوليت تين . وهو يسأل آنذاك : «ولكن متى يكون الناقد فناناً ! لا شىء سوى الفنان ، لكنه الفنان الحقيقى ؟ أين تعرفون ناقداً يعبأ بالعمل نفسه بطريقة مختلفة ؟ إن الإنسان يحلّل بجمال البيئة التى أنتج فيها والسبب الذى دفع إلى إنتاجه . ولكن ماذا بشأن الشاعرية اللاشعورية ؟ من أين أسلوبها ؟ من أين وجهة نظر المؤلف ؟ لا شىء إطلاقاً»[٤٠] . وهو ينقد هيبوليت تين بحدة : إن كتابه «تاريخ الأدب الإنجليزى» خاطىء فى نقطة انطلاقه : «توجد أشياء أخرى فى الفن غير البيئة التى يتحرى فيها بالنسبة للعناصر الفسيولوجية للإنسان . وبهذا النسق يمكن للإنسان أن يشرح سلسلة ، جماعة ، ولكن لا يستطيع إطلاقاً أن يشرح الفردية ، الواقعة الخاصة التى تجعل الإنسان (هذا الإنسان) . وهذا المنهج يفضى بالضرورة إلى الاستخفاف بالألمعية . العمل الرائع ليس له معنى سوى أنه وثيقة تاريخية»[٤١] . وهكذا يقترح فلوبير أن يحل محل النقد البلاغى والتاريخى شيئاً يمكن أن نسميه اليوم النقد الأسلوبى . «إن النقد الجمالى ظل متخلفاً وراء النقد التاريخى والعلمى ، لأنه ليس له أى أساس : ويجب أن تعرف أنهم جميعاً ينقصهم تشريح الأسلوب»[٤٢] . أو على نحو ما ينثر كلماته : «قد يعرفون تشريح عبارة ، لكنهم لا يفهمون شيئاً من فسيولوجية الأسلوب»[٤٣] . ومن فترة مبكرة جداً توصل فلوبير إلى صيغة لافتة هى أن «كل علم فنى له شاعريته الخاصة التى يتشكل منها ويتكون»[٤٤] .

(٣٩) «الأعمال» ، المجلد الثالث ، ص ٣٦٧ – ٣٦٨ (١٢ أكتوبر ١٨٥٣) .

(٤٠) «الأعمال» ، المجلد السادس ، ص ٨ (٢ فبراير ١٨٦٩) .

(٤١) «الأعمال» ، المجلد الخامس ، ص ١٦٠ (٦ أكتوبر ١٨٦٤) .

(٤٢) «الأعمال» ، المجلد الثالث ، ص ٣٣٦ – ٣٣٧ (٧ سبتمبر ١٨٥٣) .

(٤٣) «الأعمال» ، المجلد الثالث ، ص ٣٦٠ (٣٠ سبتمبر ١٨٥٣) .

(٤٤) «التربية العاطفية الأولية» (باريس ، ١٩١٠) ص ٢٥٩ وانظر «الأعمال» ، المجلد الرابع ، ص ٢٣ (٢٩ يناير ١٨٥٤) .

وفي التطبيق كان فلوبير واعياً وعياً شديداً بالمشكلات العينية للنثر الفرنسي . لقد أراد أن يعطي له «قوام النظم . إن العبارة النثرية الحسنة يجب أن تكون مثل بيت الشعر الحسن ، لا يتغير ، وتكون إيقاعية شأن الصوت المنغم للنظم»(٤٥) .

وإن اختيار الكلمات ، اختيار الكلمة الحقة ، هو الخطوة الأولى ؛ غير أن فلوبير يعبأ أيضاً بنقاء النغمة ، وإيقاع الفقرة ، وصدام التجانسات الصوتية . ولقد أعجب بروست والآخرون بالطريقة التي استعمل بها فلوبير كنوز النسق الفرنسي بالنسبة لأزمنة الأفعال(٤٦) . وإن الطباق المتحقق في منظر المشهد الزراعي في «السيدة بوفاري» يقترب أكثر ما يكون من أقصى مثال عند فلوبير ألا وهو المركّب ، «تناغم الأشياء المتباعدة» . وهذا يذكره «بيافا حيث شممت أريج أشجار الليمون والجثث في الوقت نفسه ؛ المقبرة المحفورة بعمق تجعلك ترى هياكل شبه متحللة ؛ بينما الشجيرات الخضراء تتمايل بثمار ذهبية فوق رؤوسنا . ألا تشعرون كيف أن هذا الشعر كامل وهنا ألا تجدون المركّب العظيم ؟»(٤٧) . وفلوبير قد سبق الشاعر المعاصر إليوت بما قاله عن «الحساسية الموحدة» : الوقوع في الحب ، قراءة سبينوزا مع ضوضاء الآلة الكاتبة أورائحة الطبخ(٤٨) . غير أن هذا المركّب لا يبدو إلا على أنه متجاوز . وبحد أقصى يوجد صراع لا يُحَل بين ملاحظة فلوبير العلمية أو التي يجب أن تكون عملية وانسلاخ أو تجرده الواضح من جهة ، والبحث الشديد عن الجمال والنقاء المسحوبين للتأثير والنُظم التركيبي من جهة أخرى . إنه التقابل بين «التربية العاطفية» المتراكمة بلونها الرمادي وعظمة رواية «سلامبو» الذهنية . إن مركّب الواقعية والنزعة الجمالية الخالصة تفشل عند فلوبير نظرياً وتطبيقياً معاً .

(٤٥) «الأعمال» ، المجلد الثاني ، ص ٤٦٩ (يوليو ١٨٥٢) .

(٤٦) «تناسق أسلوب فلوبير» في «وقائع» ، باريس ، ١٩٢٧

(٤٧) «الأعمال» ، المجلد الثالث ، ص ١٣٦ – ١٣٧ (٢٧ مارس ١٨٥٣) .

(٤٨) «الشعراء الميتافيزيقيون» في «مقالات مختارة» (لندن ، ١٩٣٢) ص ٢٧٣ .

I quote, as Col., Correspondance: Nouvelle Edition Augmentée, Conard ed., 9 vols. Paris, 1926-33. I have used the translations in Letters, ed. Richard Rumbold, trans. J. M. Cohen, New York, 1951; and in The Selected Letters, trans. Francis Steegmuller, New York, 1957. Two large French thèses, E. L. Ferrère, L'Esthétique de Gustave Floubert (Paris, 1913), and Hélène Frejlich, Flaubert d'après sa correspondance (Paris, 1933), are useful but diffuse. Marianne Bonwit, Gustave Flaubert et le principe d'impassibilité, University of California Publications in Modern Philology, 33 (Berkeley, 1950), makes an important point. Albert Thibaudet, Gustave Flaubert (Paris, 1935), is still the most perceptive critical book.

جي دي موباسان
(١٨٥٠ - ١٨٩٣)

هذا المركّب تحقق بطريقة اشتقاقية على مستوى أدنى وعلى حساب التوتر على يد تلميذ فلوبير ألا وهو جي دى موباسان . ففى تصديرين : أولهما تصدير لمراسلات فلوبير مع جورج صاند (١٨٨٤)، والآخر لروايته «بيير وجان» (١٨٨٧) عرض موباسان نظريات أستاذه بتأكيد مختلف . وقد أعلن موباسان أن رواية «السيدة بوفارى» تشكل «ثورة فى الأدب» . إن فلوبير هو أول فنان واقعى للرواية يؤلف بأسلوب وهو أول من حقق «التجرد»[1] . زيادة على ذلك فإن موباسان أبعد من أن يكون صاحب نزعة قطعية. لم يكن فلوبير بالنسبة له واقعياً بالمعنى المدرسى ، وهو يعترف بإمكانية وجود رواية مثالية . «إن الروائيين يريدون الحقيقة وليس التصوير الفوتوغرافى المبتذل» . إن عليهم أن يستهدفوا «الرؤية الأكثر كمالا والأكثر إحكاماً والأكثر سبراً عن الواقع نفسه» ، عليهم أن يعطوا تخفيفاً للأحداث ، عليهم أن ينتجوا «إحساساً عميقاً بالحقيقة» ، «وهمًا كاملا بما هو حقيقى» . والواقعيون الذين لديهم ألمعية يجب أن يسموا «تصويريين» . إن موباسان صاحب نزعة نسبية أو بالأحرى ذاتية فى نظريته فى المعرفة إذا استطاع الإنسان أن يستخدم مثل هذا المصطلح الطنّان تعبيراً عن شعوره بأن «عيوننا المختلفة وآذاننا وأعضاء الشم والذوق عندما تبدع حقائق عديدة بعدد الناس الذين يعيشون على الأرض» . «إن الفنانين العظام هم أولئك الذين يفرضون وهمهم الخاص على الإنسانية» . ويميز موباسان بين «الرواية الموضوعية» ورواية التحليل الخالص . إن الرواية الموضوعية هى مثاله الخاص ، هى رواية تتجنّب كل الشرح المركّب وكل الحديث عن الدوافع ، وتدع الأشخاص والأحداث تمر أمام عيوننا . إن ما يهم هو الصبر والتركيز على الموضوع . «لكى نصف نارا مشتعلة أو شجرة فى سهل علينا أن ننظر إلى النار أو إلى الشجرة إلى أن تكون شبيها – على الأقل بالنسبة لنا – لأى شجرة أخرى أو أى نار أخرى» . «إن إضفاء الطابع الجزئى» هو الأحبولة أو الحيلة الأساسية لدى فلوبير وموباسان بالنسبة للروائى . عليه أن يجعلنا نرى الطريقة التى بها «لا يشبه حصان العربة خمسين حصانا أخرى تعقبه وتسبقه» . لا توجد سوى كلمة حقة للتعبير عن الشىء ، صفة واحدة لوصفه . وموباسان فى تناقض كبير مع

(١) «وقائع» ، ص ١٠٨ .

النزعة الفردية أو الأنا واحدية الفلسفية أو المزاجية . ويبحث موباسان عن علاقة حقة واحدة مع الواقع خارجنا وهو يسأل الناقد - بشكل قاطع - أن يحدد نفسه في حدود ضيقة . «عليه ألا يكون سوى محلل بدون أغراض ، بدون أفضليات ، بدون عواطف ، وهومثل خبير الصور لا يجب أن يقدم سوى القيمة الفنية للموضوع الفني المطروح أمامه»[٢] .

ويصادق موباسان على عقيدة فلوبير عن الكلمة «الحقة» الوحيدة و«تبلّد» الروائي، لكن التركيز على الموضوعية يتفق- بشكل تعس - مع «نزعة المخاتلة» والأنا المفترضة . زيادة على ذلك ، فإن العداوة ضد النزعة التعليمية المفتوحة أو الغرض الاجتماعي يرسم خطاً ضد «النزعة الطبيعية» الجديدة التي كانت في الوقت نفسه قد صيغت على يد زولا .

(٢) «حياة : بيير وجانه» ، ص ٢٧٥ ، ص ٢٧١ .

Maupassant's critical writings are collected as *Chroniques, Etudes, Correspondonce*, ed. René Dumesnil, Paris, 1938. The Preface to *Pierre et Jean*, "Etude sur le roman," is quoted from *Une Vie: Pierre et Jean*, ed. R. Dumesnil (Paris, 1935), pp. 269-83. There is a good survey in Helmut Kessler, "Zu den literaturaesthetischen Anschauungen Guy de Maupassants," *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, 199, Year 114 (1962), 1-16.

إميل زولا
(١٨٤٠ - ١٩٠٢)

الحكم على إميل زولا باعتباره صاحب نظرية إنما يأتى دائماً فى معظمه من المقال الاستهلاكى لكتابه «الرواية التجريبية» (١٨٨٠) . وإن المريدين المحدثين المتعاطفين مع رواياته مثل أنجوس ويلسون وف . ج . همنجز قد اعتبروا الكتاب «سخيفا بشكل فريد» وهو «السذاجة المحيرة» . وهم يريدوننا أن نعتقد أنّه «ما من شيء كتبه زولا قد حطم شهرته أكثر من الستة مجلدات فى النقد الأدبى التى نشرها فى مجموعة ضخمة عامي ١٨٨٠ و ١٨٨١»[١]، ولكن من المؤكد أن هذا لا يمكن أن يكون حقيقياً . وعلى الأقصى نجد أن الصفحات الاستهلالية والموضوع الرئيسى للمقال عن الرواية التجريبية يمكن استبعاده فى مثل هذه المصطلحات . ومن الواضح أنه لا توجد رواية «تجريبية» بالمعنى الذى توجد به تجربة فى المعمل العلمى . وزولا – باقتباسه من العالِم كلود برنار فى كتابه «مدخل إلى الطب التجريبى»[٢] (١٨٦٥) أحيانا ما يحل كلمة «روائى» محل «الفيزيقى» – وهو لا يقترح تماثلا فحسب ، بل يقترح أيضاً هوية متطابقة بين كتابة الرواية والتجربة الفسيولوجية ، بين الروائى والعالم . «لما كان الطب الذى هو فن قد أصبح علماً ؛ فلماذا لايجب أن يصبح الأدب نفسه علما بفضل المنهج التجريبى»[٣] . وواضح أن المقارنة عرجاء . إنّ الرواية لايمكن أن تكون بناءً عقلياً ، تجربة تخيلية . وشخوص الروائى حتى لو كان قد حدد بعناية ما ورثوه ووسطهم وبنى – فى التخيل – سلوكهم وفق معرفة علمية بالدوافع الإنسانية فإنه لايمكن الضغط عليه حتى تستخرج منه رداً لا لُبْسَ فيه على نحو ما يحدث فى التجربة المعملية . إن التخيل يظل حراً ، ولكننا سنظلم زولا إذا أخذنا كلامه مأخذاً حرفياً ؛ فإن اقتباسه من كلود برنار أو نثْر عباراته كان حيلة بلاغية – وعلى وجه الاحتمال حيلة تعسة – ليغلّف نظرياته برداء المكانة التى أصبحت للعلم المعاصر . وببساطة فإن دعاوى زولا الروائية يجب أن تكون «بحثاً عاماً فى الطبيعة والإنسان»[٤] ، وهذا يفترض مذاهب الحتمية العلمية. إن الإنسان محكوم بقوانين الوراثة وبضغط البيئة وبالبناء العلّى الكلّى للكون ، والروائى لا يجب أن ينتهك هذه القوانين ، ويجب أن يدرس البناء حتى فى ذلك المقال

(١) همنجز : «زولا» ، ص ١٠٩ أنجوس ويلسون «زولا» ص ٢٥ ، ص ٣٠ .

(٢) ترجمه إلى العربية الدكتور يوسف مراد (المترجم) .

(٣) «الرواية التجريبية» ، ص ٣٢ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٣٨ .

الذى اعترف فيه زولا بأنّ «المنهج ليس إلاّ أداة» . «ما يبقى هو المهارة ، العبقرية ، الفكرة القَبْلِيَّة»[٥] .

إن «الرواية التجريبية» كانت مجرد شعار جديد أضيف للنظرية العامة الخاصة بالنزعة الطبيعية التى طورها زولا منذ الستينيات من القرن التاسع عشر ؛ فقد سماها آنذاك وكان المصطلح مشحوناً بآرائه في كل مكان قبل مقاله عام ١٨٨٠ بزمن طويل . «لقد وُجِدَ عند مونتينى بالمعنى الذى نعطيه له اليوم . ولقد استُخدم فى روسيا لمدة ثلاثين عاماً وعلى أيدى عشرين ناقداً فى فرنسا وخاصة عند السيد تين»[٦] . ومثل هذه الفقرة لا نجدها إطلاقاً عند مونتينى . لكن النزعة الطبيعية كانت مصطلحاً فلسفياً قديماً للمادية أو النزعة الدنيوية . وهى بالمعنى الأدبى يمكن أن توجد عند شيلر فى تصدير «عروس مسينا» (١٨٠٣) كشىء يرى شيلر أنه يستحق الجدال بشأنه ؛ لأن «كل شىء فى الشعر ليس إلا رمزاً لما هو واقعى»[٧] . وربما سمع زولا من ترجنيف أن المصطلح كان مستخدماً فى روسيا . لقد تحدث الناقد الروسى بلنسكى عادة عن المدرسة «الطبيعية» فى الأدب الروسى . ولكن فى مقال له عام ١٨٤٧ هو «مسح للأدب الروسى» استخدم أيضا تعبير «النزعة الطبيعية» مقابل «النزعة الخطابية»[٨] . وصاحب النزعة الطبيعية يعنى عند الفرنسيين – كما عند الإنجليز بالطبع – دارس الطبيعة ، والتماثل بين الكاتب وصاحب النزعة الطبيعية وخاصة عالم النبات وعالم الحيوان كان متداولا . وتين فى مقاله عن بلزاك (١٨٥٨) يرسم مقارنة عندما يقول إن «عالم الطبيعة ينقصه المثال ؛ والأكثر من هذا أن بلزاك العالم الطبيعى ينقصه هذا المثال» . وإن تجّاره وأنماطه الريفيين هم «الموضوع الملائم لصاحب النزعة الطبيعية». وأسوأ شخوصه هم أكثرهم نجاحاً . «إنهم فى الواقع أبطال صاحب النزعة الطبيعية والفنان الفج الذى لا ينفر من أى شىء»[٩]. وفيكتور هوجو فى تصديره لكتابه «أسطورة العصور القائمة على الخرافة» (١٨٥٩) يرسم مماثلة أخرى : إنّ الشاعر أو الفيلسوف

(٥) المصدر السابق ، ص ٥٢ .

(٦) «الحملة» ص ١٠٥ .

(٧) الأعمال الكاملة بإشراف جونتر فيتكوفسكى (ليبزج ، ١٩٠٩ – ١٩١١) المجلد ٢٠ ، ص ٢٥٤ .

(٨) (موسكو ، ١٩٤٨) ، المجلد الثالث ، ص ٧٧٥ ، ص ٧٧٦ ، ص ٧٨٩ .

(٩) «مقالات جديدة فى النقد والتاريخ» (باريس ، ١٨٦٥) ص ١١٨ ، ص ١٢٣ .

ليس محرما عليه أن يجرّب مع الوقائع الاجتماعية ما يجرّبه العالم الطبيعى مع الوقائع الحيوانية :إعادة تكوين وحش استناداً إلى انطباع ذيل له أو تجويف سنّة»[10] وتأملات كوفييه عن الحيوانات قبل الطوفان استرعت تخيل العصر بشدة . إنها المماثلة التى كانت فى ذهن زولا فى حياته المبكرة وحياته المتأخرة كلتيهما . ولقد كتب زولا فى عام ١٨٦٦ «اليوم فى النقد الأدبى والفنى يجب أن نحاكى العلماء الطبيعيين ؛ علينا واجب هو أن تجد الناس وراء أعمالهم ، وأن نعيد تشييد المجتمعات فى حياتهم الواقعية بمساعدة كتاب أو صورة»[11]. ولا يختلف الناقد والروائى على نحو أساسى ، وكلاهما عالمان أو يريدان أن يكونا عالمين. وفى التصدير لطبعة جديدة من روايته «تيريز راكوين» (١٨٦٨) أعرب زولا بأكبر جلاء عن هدفه العلمى . إن الكتاب هو عمل تحليلى على جسمين حيّين بمثل ما يفعل الجراح على الأجساد» . وهذا هو جوهر ما قصده زولا فيما بعد بتعبيره «الرواية التجريبية» . إن المماثلة العلمية تفيد فى غرضين أساسيين ؛ إنها تدافع عن تناول أى مادة موضوع مهما تكن متدنّية أو منفرة ، وهى تدفع الاتهامات باللا أخلاقية . وإن الطبيب لا يمكن نقده فى دراسة مرض تناسلى نشط ولا يمكن اتهامه باللا أخلاقية إذا ما بحث أسبابه وأشكال علاجه . وينتهى التصدير وزولا يفخر «بشرف الانتماء إلى جماعة الكتاب الطبيعيين»[12] . لقد تأسس المصطلح وظل باقيا : أولا بدون تفرقة كبيرة بينه وبين الواقعية ، وفى الآخر – فى القرن العشرين – مع تحديد يتفق مع نظرية زولا العلمية الحتمية تمييزاً عن مفهوم الواقعية الأكثر اتساعا وعدم تحديد الصالح للتطبيق على أى فن مهتم بعرض الواقع .

لقد كان زولا على حق عندما زعم عام ١٨٨٢ أنه لم يتغير على الإطلاق . «لقد ظل المنهج هو هو ، وكذلك الهدف والعقيدة»[13] . والاختلافات بين زولا فى الفترة المبكرة من ١٨٦٦ إلى ١٨٦٨ ، وزولا المتأخر فى ١٨٧٩– ١٨٨١هى فى أقصاها المتعلقة بالتأكيدات.

(١٠) «أسطورة العصور القائمة على الخرافة» بإشراف ر. برت (باريس ، ١٩٢١) المجلد الأول ، ص ١٥ – ١٦ .

(١١) الحادث» (٢٢ يوليو ١٨٦٦) وقد اقتبس هذا النص و . ج همنجز «أصل مصطلحى النزعة الطبيعية والطبيعى» ، مجلة الدراسات الفرنسية ، العدد ٨ (١٩٥٤) ص ١٠٩ – ١٢١ .

(١٢) التصدير (باريس ، ١٨٦٨) ، ص ٣ من المقدمة ، ص ٩ من المقدمة .

(١٣) «الحملة» ، ص ٩ من المقدمة .

ففى الكتابات المبكرة احتفظ باهتمام قوى بشخصية الكاتب . والتعريف المعروف تماما «العمل الفنى هو زاوية إبداع منظور إليه من خلال المزاج»[14] يرد فى المجموعة المبكرة من المقالات النقدية التى سميت تسمية غير موفقة باسم «ضفائنى» (١٨٦٦) رغم أن «الإبداع» اللاهوتى قد حل محله فيما بعد «الواقع» . وزولا حتى فى فترة متأخرة على أى حال لم ينكر دور الفرد . لقد كان فخوراً جداً بأنه كاتب ، بأنه مُحسِّن للجنس البشرى وأنه «عامل» ؛ولقد كان أيضاً متعطشا للشهرة برغم التضمينات غير الشخصية فى نظرياته التى تقتضى «تنحية» التخيل من على عرشه والاعتراف بالتجرّد بالنسبة الشخوص وموضوعات رواياته، وبصفة عامة هناك إيمان بما هو نمطى وكلّى . لقد نشر زولا الشعارات : «الوثيقة الإنسانية» ، «شريحة الحياة» ، «البروتوكول»[15] مع كل النتائج الخاصة بتقبّل عالم خيالى وبدون ترتيب وانتقاء وحتى اصطباغ مثالى . والتفرقة بين الفن والحياة ، بين الريبورتاج والرواية تم إلغاؤها . لكن كثيراً من هذا إشكالى ضد الرومانسية والفن الدعائى الشديد . وزولا فى الممارسة رغم دراسته للتقارير الحكومية وملاحظاته عن المناجم والصالونات ومكاتب السماسرة وأسواق الخضراوات والثكنات والمواخير وورش السكك الحديدية وما إلى ذلك يعرف تماماً جداً أن الروائى ليس مجرد مخبر صحفى ، وأنه «يكتسب الخلود ببث مخلوقات حية ، وبإبداع عالم وفق صورة يرسمها الإنسان»[16] .

إن زولا هو ناقد أفضل وأكثر رهافة عملية عما هو معتاد الإقرار به عنه . إنه يمكن أن يسْخط على نزعته المادية المتبذلة تجاه الماضى الأكثر غرقاً فى القدم : «إننى لا أعبأ بالجمال أو بالكمال . إننى لا أعبأ ولو لذرة واحدة بالفروق العظيمة . إننى لا أعبأ إلا بالحياة والنضال والإثارة . إننى أشعر بالراحة بين جيلنا»[17]. إنه يترك شكسبير لعظمته ، وقد ضاق ذرعاً من عرض مسرحية «ماكبث» . وهو يستبعد جوته

(١٤) «ضفائنى» ، ص ٢٤ .
(١٥) «الرواية التجريبية» ، ص ١٠٢ ، ص ٢٠٩ .
(١٦) «الرومانسيون الطبيعيون» ، ص ٢٩٨ .
(١٧) «ضفائنى» ، ص ١١ .

باعتباره أثراً متخفياً[١٨] . لكنه يستحسن وهو ينقد ويشخّص معاصريه وأسلافه المباشرين . وأساتذته هم ستندال وبلزاك وزولا ؛ إذ يسمي ستندال في عام ١٨٦٧ «روائينا الأعظم» ويمدحه بسبب تجرّده الشديد : لقد درس ستندال «الناس كما تُدرَس الحشرات الغريبة وهو مدفوع بقوى قدرية . وإنسانيته لا تتعاطف مع إنسانية أبطاله ؛ إنه قانع بأن يتم عمله التشريحي وهو يعرض ببساطة نتائج عمله»[١٩] . وستندال المُصاغ وفق مثال زولا الخاص أو وفق صورة فلوبير قد حلّ محلها - في مقال مطول متأخر - صورة دقيقة ونقدية . إن ستندال يضفي طابع الغموض وهو يحيرنا بوصفه هاويا ، لكنه أساساً إنسان بسيط . إنه ليس ملاحظاً ، بل هو بالأحرى منطقي لم يتأثر بعد بالعلم الحديث . وزولا يشعر الآن بشعور قوي بأن روايات ستندال مبتكرة تمت بالإرادة والاستنباط . وعلى سبيل المثال يبدو له جوليان سورل[٢٠] «معقداً أشبه بآلة لا يعرف الإنسان في النهاية بوضوح كيف تعمل» . ونهاية رواية «الأحمر والأسود» لستندال هي ابتكار محْض . إن جوليان يتسبب «في أشكال الدهشة نفسها التي يسبّبها أرتاجنان» ؛ و «دير بارم» هي رواية من الروايات المكتوبة عن الجنيّات . وأخيراً فإنّ ستندال يُعَدُّ على غير رغبة زولا «أبانا جميعاً» ، مثل بلزاك . لقد أوجد لنا التحليل ، إنه فريد ومتميّز ، لكن تنقصه الطبيعة الحسنة التي لدى الروائيين الأقوياء . إن الحياة أبسط من هذا»[٢١] .

والإعجاب ببلزاك أكثر دفئا وحميمية رغم أن زولا لم يكتب عنه إلا القليل . لقد مجّد بلزاك باعتباره «أب النزعة الطبيعية» ، إنه الكاتب الذي وصف كل فرنسا ، ورأى كل شيء ، وقال كل شيء[٢٢] . لكن زولا يستهجن آراءه السياسية ، ويرسم تضاداً حاداً بين مقاصده الواعية وأشكال تعاطفه اللاشعورية . ففي مقال يرجع إلى عام ١٨٧٠

(١٨) فيليتون عن «ماكبث» في مجلة «بيان بيليك» (١٤ يناير ١٨٧٨) ويجري اقتباس الجملة في فلوبير : «رسائل إلى ترجنيف» (موناكو ، ١٩٤٦) ص ١٥٦ - ١٧٥ وعن جوله «حملة» ، ص ٦١ وما بعدها .

(١٩) مجلة «لاتفينمنت الَستري» (٤ يوليو ١٨٦٧) . وقد اقتبسها همنجز في مقال «تدريب زولا» في مجلة اللغة الحديثة ، العدد ٧١ (١٩٥٦) ص ٣٥١ .

(٢٠) بطل رواية ستندال «الأحمر والأسود» (المترجم) .

(٢١) «الرومانسيون الطبيعيون» ، ص ٩١ ، ص ١٠٤ .

(٢٢) «حملة» ، ص ١٠٤ .

طرح المسألة بشكل جليّ : «إن بلزاك هو رجلنا : بلزاك الملكي والكاثوليكي قد عمل لصالح الجمهورية ، المجتمعات الحرة وبيانات المستقبل»[٢٣] . وفي مقاله عن بلزاك وهو حلقة من سلسلة «الرومانسيون الطبيعيون» (١٨٨١) التي تعد حافلة بالمراسلات مع السيدة هانسكا تحدث عن «نقص الوعي» عند بلزاك ، وهذا يرجع أساساً إلى «نقص الحسّ النقدي». لقد كتب «أكبر عمل ثوري ، هو عمل– في ظل حطام المجتمع المتعفّن – تنمو فيه الديمقراطية وتؤكد مكانتها» . ورغم آرائه السياسة «فإن بلزاك طوعا أو كرهاً يؤازر الشعب ضد الملك ، ويؤازر العلم ضد الإيمان»[٢٤] . وأخيراً في مقال حافل ببرنامج هو «الطبيعة» (١٨٨٢) يقول زولا مرة أخرى إن بلزاك «يمكن أن يعترف صراحة بآراء كاثوليكية وملكية ، ولكن عمله مع هذا هو عمل علمي وديمقراطي ، بالمعنى العريض للكلمتين»[٢٥]، وببصيرة عميقة بما يُسمى اليوم المغالطة الغرضية[٢٦] ، وبإمكانية وجود بعض الوعي بالثنائية بين عمله ونظرياته يقول زولا متعجباً «كيف يمكن لعبقرية الإنسان أن تكون ضد قناعات ذلك الإنسان !»[٢٧] .

ولابد أن فريدريك إنجلز قد عرف هذه الفقرات (أو عرف بعضا منها) عندما كتب رسالته الشهيرة إلى الآنسة هاركنس[٢٨] عن الصراع بين أشكال التعاطف السياسية عند بلزاك والمحتوى المتدفق لعمله ؛ حتى إنه يعيد تقديم كلام زولا الأساسي بشكل لصيق . ومن غرائب التاريخ أن فكرة زولا قد أصبحت معيار عقيدة النقد الماركسي ، بينما النزعة الطبيعية عند زولا تلقى استهجانا وإدانة من جانب النقاد الماركسيين البارزين من أمثال لوكاتش .

(٢٣) مجلة «لورايل» (١٣ مايو ١٨٧٠) اقتبسها هنري ميتران في «زولا صحفياً» (باريس ، ١٩٦٢) ص ١١٠ – ١١٣ .

(٢٤) «الرومانسيون الطبيعيون» ، ص ٥٥ ص ٦٢ ، ص ٦٣ .

(٢٥) «محطة» ، ص ١٠٤ .

(٢٦) يتفق النقاد على تسمية نزعة إبداء الحكم على الأثر الأدبي استناداً إلى نجاح المؤلف أو فشله في التعبير عن غرضه بالمغالطة الغرضية . (المترجم) .

(٢٧) «الرومانسيون الطبيعيون» ، ص ٤٧ .

(٢٨) انظر المجلد الثالث من كتابي هذا «تاريخ النقد الأدبي الحديث» .

وبلزاك وستندال عند زولا هما الرائدان للرواية الطبيعية . وسانت - بوف وهيبوليت تين هما سيدا النقد الحديث . وسانت - بوف هو مؤسس النقد العلمي : استخدام السيرة بشكل جبري . غير أن زولا - بطبيعة الحال - لا يستطيع أن يتفق مع تقديره المتدنّي لبلزاك ويتهكم من تفضيله الناس الذين هم من الطبقة الثانية «بسبب رعبه الخفي من الأشياء الصاخبة سواء كانت كتباً أو ناساً»[٢٩] . وزولا يكره الزيف البسيط والأدب الكامل الحافل بالمعنى الخبيث الخفي والابتسامة المفتعلة التي تخفي قوة أحكامه[٣٠] . وسانت - بوف في نظر زولا أنثوي للغاية ، رخو للغاية .

لكن هيبوليت تين كان «زعيم نقدنا»[٣١] . وفي عام ١٨٦٦ أعلن زولا نفسه «تلميذاً متواضعاً له»[٣٢] . وإن تأثير تين على نظريات زولا الحتمية لا يحتاج إلى تطوير . ولكن زولا في الفترة المتأخرة قد خاب أمله في موقف تين الحذر تجاه المعجب به وتطوره السياسي . والمقال المبكر في «ضغائني» (١٨٦٦) تناول باستفاضة تين الفنان و«حبه للقوة والعظمة» و«آماله العاطفية تجاه القوة والحياة الحرة» . وهو يعترف بتواضع بأن تين مثقف الغاية بالنسبة له ، وحتى يعترف بتحفظ بأن نسقه «فيه شيء صلب ومتوتر ، شيء فيه تعميم وغير عضوي»[٣٣] . غير أن «روح النسَق» عند تين المتأخر أصبح يشكل مَظْلَمَةً أصيلة . ونحن نسمع أن تين «يرتدي زيّ الأستاذ» وقد أصبح «أكاديمياً مخلوع الفؤاد ، متبنياً في الفلسفة ، بهلوانا في النقد»[٣٤] .

وزولا في فترته المبكرة وفكرته المتأخرة عرف ما هو الأمر المهم ، وما هو الذي سيكون مهما في التاريخ . إنه يؤمن بالتطور والتقدم ويرى نفسه وعقائده كجزء من التيار المتدفق العنيف . إنّ الرواية إنما تركب أعلى الموجة ، إن الرواية تعكس العالم الجديد وتستخدم مناهج العلم . ويقول زولا إن المسرح يتخلّف وراء الرواية :

(٢٩) «أمشاج» ، ص ١٠٧ .

(٣٠) «وثائق أدبية» ، ص ٢٢٠ .

(٣١) «الرواية التجريبية» ، ص ١٨٠ .

(٣٢) في رسالة ٢٥ يوليو ١٨٦٦ اقتبسها همنجز في مجلة اللغة الحديثة ص ٣٤٩ .

(٣٣) «ضغائني» ، ص ١٥٩ ، ١٧١ .

(٣٤) «حملة» ، ص ١٩٧ .

وهو برسالة حياة ممتدة كناقد مسرحي يندد بأشكال الجبن والتقاليد ، كما يندد بالمبالغات العاطفية والرومانسية على خشبة المسرح الباريسية . وزولا كان يأمل دائما - كما كان يتنبأ - بأن الدراما - على الأقل- سوف تسير في مضاهاة الرواية . إن المسرح «هو القلعة الأخيرة للتقاليد» . إن ساردو لا ينتج إلا «لعبة مسلية غريبة» ؛ وبومانس الابن هو واعظ . ويحذرنا زولا من أن المسرح «سوف يكون طبيعياً أو لن يكون شيئاً»[٣٥] .

والشعر لابد أنه تسبّب في خيبة أمل زولا . إنّ الشعر يرفض رفضاً باتاً أن يصبح طبيعياً . وزولا في شبابه قد كتب قدراً كبيراً من النظم الرومانسي ، وهوجو كان المثال الواضح . لكن سرعان ما نقده زولا ؛ «لأنه وضع حجابا بين الأشياء وعيوننا»[٣٦] . وهاجم - فيما بعد - بعنف المجموعات الأخيرة من شعره بسبب غموضها وتناقضها وما فيها من فلسفة للخوارق . وبدت له قصيدة «الحمار» كلاما غامضاً غير معقول . إن هوجو «جبار وأجوف» ، إنه رجل من الماضي السحيق تماماً وقد ضاع في عصر العلم[٣٧] . لكن الهجمات العنيفة صامتة بشدة بالنسبة لروايات هوجو . وقد أنكر زولا أنه هو نفسه قد تعلم شيئاً من «أحدب نوتردام» و «البؤساء» . وبشكل كلي فإن الشعر بدا لزولا لعبة ألغاز غير منطقية . وبدون ما يدعو للدهشة بدا شعر مالارميه له خيطاً من مجرد كلمات[٣٨] . ولكن سمح للشعراء بتعاطف «بأن يضعوا الموسيقى ، بينما نحن نعمل»[٣٩] .

إن «العمل» يعني الرواية الواقعية وفن التصوير الجديد . وفي فترة مبكرة توصل زولا إلى الدفاع عن الفنان كوربيه كمصور فنان وتجادل ضد استغلاله من جانب الذين يرددون أنه صاحب نزعة فوضوية متطرفة . إن كوربيه هو «فنان الجسد» مثل فيرونيس وتيتيان ، بينما يرددون أنه لا يعجب إلا بالمحتوى[٤٠] . وقد ساهم زولا في الدفاع عن الفنان مانيه أولا لتحديه التقاليد الأكاديمية ، ولكنه تعاطف معه على نحو متزايد لفنه الواقعي. وزولا لم يكتف بتقدير «طبيعته على نحو ما هي عليه» باعتبارها فنًا تصويريًا،

(٣٥) «الرواية التجريبية» ، ص ١١٥ ، ص ١١٩ .
(٣٦) «ضغائني» ، ص ٨٤ .
(٣٧) «حملة» ، ص ٣٥ .
(٣٨) «وثائق» ، ص ١٤١ .
(٣٩) «الرواية التجريبية» ، ص ٨٧ .
(٤٠) «برودون وكوربيه» في «ضغائني» ، ص ٢١ - ٢٤ - ص ٣١ .

تصوير ، بل عرف كيف يشخّص حماقته الشديدة الدهشة ، وتجاوزاته الملونة فى لوحة «إفطار على الكلأ» أو التأثيرات المضادة فى لوحة «أوليمبيا» ؛ حيث جسد البنت العارى «غير متحشّم كما يجب أن يكون»[٤١] . لكن زولا خاب أمله فيما بعد بالنسبة لمانيه والانطباعيين بصفة عامة . لقد هربوا إلى الريف ، ولم يحققوا آماله بأن يكونوا فنانى الحضارة المرئية الحديثة . وزميله القديم فى الدراسة بول سيزان لم يبد له سوى «عبقرية مجهضة»[٤٢] .

والنقد الفنى – رغم أنه ضخم – لم يكن سوى مقدمة فى حملة زولا الكبرى من أجل فن جديد للفن . وكانت الرواية هى ساحة المعركة الفعلية أو هى الورشة الكبيرة . ولقد كان فلوبير البطل الرفيق العظيم الذى أعجب به زولا أيضا كشخص وكصديق . ومع أوائل ١٨٦٦ هلّل له باعتباره الشاعر الكيميائى ، «الفنان المصور الآلى»[٤٣] . وبعد وفاته وصفه بأنّه متأثر ومؤثر . ومع فلوبير تحولت صيغة «صاحب النزعة الطبيعية» إلى «الفنان الكامل» صاحب الأسلوب ، صاحب البلاغة . وتحفظات زولا وردت فى مقال تأبينى . إن فلوبير مفرط فى نزعته العدمية ، مفرط فى كآبته ، وهو ينقصه الحس «بتطور الأدب» الذى تصوره على نحو زائف بأنه مستقل عن المجتمع . وهو تنقصه ثقة زولا بالمستقبل[٤٤] .

وعلى نحو استيعابى نجد أن زولا أشد الناس كرما بالنسبة لأتباعه . لقد أثنى على دوديه فى كل المناسبات وإنْ كان هذا لدواع متعلقة بالسيرة الذاتية اشتكى من حب دوديه لإقليم البروفنسال الذى يضم حتى الريح الشمالية العنيفة الباردة الجافة التى تهب على المقاطعات الفرنسية الواقعة على البحر الأبيض المتوسط[٤٥] . ولم يكن لديه سوى المديح لموباسان الذى ساهم بقصته «تكوير الأمعاء» فى «سهرات دى مدان» (١٨٨٠) وهو مجلد جرى تصميمه كعرض لأحوال المدرسة[٤٦] . ولقد مدح ج – ك.

(٤١) ضغائنى» ، ص ٢٥٣ ، ص ٢٥٩ ، ص ٢٦٧ – ٢٦٩ .
(٤٢) بالنسبة للتعليق انظر جورج هيرد هاملتون «مانيه ونقاده» .
(٤٣) مجلة «لاتضمنت» ٢٥ أغسطس ١٨٦٦ إلى تعبئة من هنجز .
(٤٤) الرواية التجريبية ٢١ ، ص ١٠١ .
(٤٥) «حملة» ص ٣١٥ .
(٤٦) المصدر السابق ، ص ٢٦ ، ص ٢٦٤ مرتبة فى «أمشاج» ص ٢٨٤ – ٢٨٩ .

هويسمان[٤٧] على الأقل بالنسبة للروايات الطبيعية المبكرة ، وإن كان سرعان ما أدرك أن هويسمان «يضفي طابعاً مشذبا أكثر مما يجب ، ويعذب ويرهق جملة بإفراط ، وكأن هذه الجمل جواهر يصقلها»[٤٨] . وهو قد رفض باستمرار أن يعد رأس مدرسة الطبيعيين ، كما أن لديه رعباً من السلطة وجموداً وإحساساً أصيلاً بالتاريخ الذى يعرف أنه يفوقه ويخرسه بشيء جديد ومعاد .

مثل هذه الضربات انهالت على زولا فى أواخر حياته . ولابد أنه استمتع بصرخات دعاة النزعة المادية المبتذلة الفجة ضد رواياته؛ حيث إنه يجب أن يحرك المياه الراكدة ويصدم البورجوازيين . ولابد أنه استنكر الطابع البريطانى الذى رفع دعوى على مترجمه وناشره هنرى فيزتلى فى إنجلترا ؛ فمثل هذه الدعوى هى من قبيل الاحتشام المتكلف[٤٩] لدى البريطانيين . لكن لابد أنه استاء من «بيان الخمسة ضد روايته (الأرض)» (١٨٨٧) وهو بيان واضح أن كاتبه ج – هـ . روسني الذى اتهمه صراحة بالتعويض عن العقم الجنسى من خلال التخيلات الوحشية الشاردة فى روايته عن الفلاحين[٥٠] . ثم جاءت الردة الدينية عند ج – ك . هويسمان الذى استهجن فى مقاله «الجورب» (١٨٩١) زولا بسبب «نزعته المادية» وبسبب «احتفائه بالقوة الفجة وتأليه النفائس العتيقة المحفوظة فى الخزائن وبسبب «النزعة الأمريكية الجديدة فى الأخلاق»[٥١] .

والذين هم أقل فى نزوعهم الشخصى – وإن كانوا أقل فى الدلالة على التغير – هم النقاد المعادون للنزعة الطبيعية الذين جذبوا الأنظار فى ذلك الوقت . فكتاب «الرواية الروسية» (١٨٨٦) من تأليف ملشيور دى فوج يبرهن على وجود قوة كبيرة معادية للنزعة الطبيعية . وزولا قد عرف ترجنيف وأعجب به كما فعل فلوبير وهنرى چيمز ، ولقد رحبوا جميعاً بما قرأوه لتولستوى . لكن تصدير دى فوج يعرض الرواية

(٤٧) جوريس – كارل هويسمان (١٨٤٨ – ١٩٠٧) : روائى وناقد فنى فرنسى من أصل هولندى تعلم فى باريس ، وكتب قصائد نثرية روايات من داخل النزعة الطبيعية – (المترجم) .

(٤٨) «مطة» ، ص ٢٠٥ .

(٤٩) بالنسبة للتفاصيل انظر الكتيب «الأدب الخبيث» الذى أعاد نشر المناقشة التى دارت فى مجلس العموم عند بكر : «وثائق» ، ص ٢٨٢ وما بعدها .

(٥٠) فى الصفحة الأولى من صحيفة (الفيجارو) (١٨ أغسطس ١٨٨٧) انظر بكر ، ص ٣٤٤ – ٣٤٩ .

(٥١) «الجورب» (باريس ، ١٨٩١) ص ٢ .

الروسية على أنها ترياق ضد اللاأخلاقية وعدم الاكتراث العلمى فى الرواية الطبيعية الفرنسية ، ودى فوج (١٨٤٨ - ١٩١٠) كان نبيلاً فرنسياً محافظاً خدم في السفارة الفرنسية في مدينة سنت بطرسبرج . وهو قد أعجب بترجنيف وتولستوى لما تتصف به روحهما من حنو وتسامح مسيحى ، وقد عارض كل هذا بالنزعة الساخرة والتشاؤم المتوفرين عند الفرنسيين . ولقد ركّز نيرانه التي يطلقها على رواية «بوفارو وبيكوشيه» لفلوبير وعلى نزعتها الواقعية التي «بدون إيمان ، بدون انفعال ، بدون أريحية» . وإن الروس والإنجليز (جورج إليوت بصفة خاصة) بالرغم من انسلاخهم الشخصى عن العقيدة المسيحية يحتفظون بمزاجها القوى مثل أجراس الكنيسة التي تدق حتى عندما تستخدم لأغراض دنيوية»[٥٢] . إنهم دائماً شهود عيان على اللامتناهى . وتعاطف دى فوج يتوقف عند دوستويفسكى الذى يتناوله بمظهر محير على أنه «إرميا السجن» ، إنه «شكسبير مصحة الجنون» . وهو يتحدث بإحساس عن رواية «الجريمة والعقاب» ، لكن كل الروايات المتأخرة تلوح له مخيفة ولا تُقْرأ[٥٣] .

ويُعْجب دى فوج بتولستوى باعتباره واحداً من أكبر العظماء ، لكنه يرى فيه «داعية من دعاة النزعة العدمية» أو على نحو متناقض باعتباره يربط «عقلية الكيميائى الإنجليزى بروح البوذى الهندى»[٥٤] . ولقد أسس دى فوج النموذج التعس الذى جعل الروائيين الروس نوعاً من المجانين المهمين الممتلئين وجدا ، لكن كتابه هو الذى رسم القطيعة الحاسمة . ورغم أن كتابه محدود فى الاستبصار النقدى فإنّه كان نقطة تحول فى العلاقات الأدبية بين الشرق والغرب .

وبينما كان دى فوج يتنبأ بالإحياء الدينى الكاثوليكى مع بداية القرن بدأ النقاد الآخرون فى تحلل العالم الموضوعى الذى افترضه زولا أيضا فى النقد . فجول لومتير وأناتول فرانس أعربا - بشكل كبير - عن النزعة النسبية الكاملة التى يمكن أن يقودها علم نفس خاص بالنزعة الأنا واحدية .

(٥٢) «الرواية الروسية» (باريس ، ١٨٦٦) ص ٣٤ من التصدير ، ص ٦٢ من التصدير .
(٥٣) المصدر السابق ، ص ٢٥٥ ، ص ٢٦٢ ، ص ٢٦٥ - ٢٦٦ ، ص ٢٦٨ .
(٥٤) المصدر السابق ، ص ٢٨٠ ، ص ٢٨٢ .

جول لوميتر
(١٨٥٣ - ١٩١٤)

من الصعب أن نميّز بين النظريتين الأساسيتين عند لوميتر وأناتول فرانس كليهما ؛ فالنظريتان برزتا من النزعة الشكية ونزعة الهواية الهوائية عند الفيلسوف إرنست رينان ، وواصلتا الجانب الشكلي عند سانت – بوف . لقد عبرّ أناتول فرانس عن نفسه على نحو أكثر بروزا وحدّة بقدر الإمكان ، لكن لوميتر يتفوق عليه ، وكان بلاشك الناقد الأدبي الأفضل ؛ لأنه تغلغل على نحو أكبر في النصوص ، وكان أكثر التصاقاً بها ، بينما النقد الأدبي عند أناتول فرانس لم يكن إلا نشاطاً ثانوياً نسبياً يرافق إنتاجه الروائي الغني . ومجلدات لوميتر الثمانية عن «المعاصرون» (سبعة مجلدات ١٨٨١ – ١٨٩٩ ؛ المجلد الثامن ١٩١٤) رغم أنها مشبعة ؛ فإنها تمتد امتداداً كبيراً وتحتوى على دراسات هامة . والأربعة مجلدات التي تشكل كتاب أناتول فرانس «حياة الأدب» (١٨٨٨ – ١٨٩٤) أخفّ بشكل كبير . والكتابان – رغم أنهما يرتبطان تقريباً بالمزاج والمناهج والذوق قد تحركا – على نحو غريب بما فيه الكفاية – في اتجاهين متضادين الطيف العقلي . لقد أصبح لوميتر معادياً شديداً لقضية دريفوس ، وأصبح أخيراً عضواً في جماعة «العمل الفرنسي» . ولقد ألقى أناتول فرانس مرثية على قبر إميل زولا وأصبح شيوعياً .

وعلى أى حال ، انشبك الاثنان في البداية مع الأعداء أنفسهم : النزعة القطعية والنزعة الطبيعية ، وانتهيا إلى النتائج النهائية نفسها . وواضح أن لوميتر هو الذى نقل مصطلح الفنانين المصورين «النزعة الانطباعية» إلى النقد الأدبى ، ودخل فى جدال انطلاقاً من نظرية ذاتية مماثلة فى نظرية المعرفة . «إن الأعمال تمرّ بمرآة لعقلنا ؛ لكن لما كانت السيرورة ممتدة ، فإنّ المرآة تتغير في الوقت نفسه . وعندما يحدث بالصدفة أن يعود نفس العمل ، فإنه لا يعود يسقط الصورة نفسها»[1] . ولوميتر فى شبابه كان مفتونا بكورنى ، ويكاد يكره راسين تماماً : وفيما بعد افتتن براسين ، أما كورنى فإنه يخلّفه إنساناً بارداً . إن الإنسان متغير وغير متناسق ، والناقد لايستطيع أن يفعل سوى أن «يحدّد الانطباع الذى يتركه هذا العمل الفنى فى لحظة بعينها علينا ؛ حيث يترك الكاتب نفسه الانطباع الذى بدوره قد تلقّاه من العالم فى ساعة محددة»[2] .

(١) «المعاصرون » ، المجلد الثانى ، ص ٨٤ .
(٢) المصدر السابق ، ص ٨٥ .

وهكذا فإن الانطباع اليوم لايمكن أن يترك انطباع الغد . والنقد «هو عرض عالم على أنه شخصي نسبي ، وأنه قائم على العبث ، ومن ثمّ فإنه مهم أهمية ما تشكّله الأجناس الأدبية الأخرى»[3] . إنه لايمكن أن يكون سوى «فن الاستمتاع بالكتب وإثراء انطباع الإنسان عنها وتهذيب هذا الانطباع»[4] . والنقد الذى يؤمن بالنسق أو بكيان من العقائد على نحو ما عند لوميتر هو نقد خاطىء . لا توجد أجناس أدبية ولا توجد هرميّة للأجناس الأدبية ، ولا يوجد تاريخ تطورى . والقطيعة بين الإعجاب والتقبّل على نحو ما تقبل لوميتر المسألة ليست فحسب بائسة تدعو إلى الرثاء بل هى أيضا زائفة . «إن الإنسان يُعدُّ ما يحبّه رائعا»[5]. ليس الناقد قاضياً؛ فهو ليس إلا قارئا . إنه يحتاج إلى «تخيل عاطفى» ليستمتع بكل أنواع الأعمال الفنية بل وحتى التى فى الماضى السحيق . ولوميتر على وعى شديد بالحس التاريخى الحديث وبقاء الماضى داخلنا . «إن العقل الحديث» يبدو أنه مكوّن من عدة عقول ؛ ويمكن للإنسان أن يقول إنه يحتوى على عقول القرون التى ولّتْ»[6] . ولوميتر نفسه قد بدأ كمؤرخ أدبى أكاديمى بدراسات عن الكوميديا فى فرنسا القرن الثامن عشر وعن تفسير كورنى لأرسطو[7] . وكتبه الخفيفة المتأخرة التى هى عن فنلون (١٩٠٨) وراسين (١٩١٠) كانت عودة إلى حبه القديم . ولكنّه – وهو يتجادل ضد برونتيير – اعترض بشدة على الفكرة الكلية الخاصة بالتراث وعبادة الماضى . وقد أعلن بحزم ، بل وحتى جهرة ، «نزعته فى التحديث» . «أليس خطئى أننى أفضل بالأحرى أن أعيد قراءة فصل كتبه السيد رينان عن موعظة لبوسويه ، كما أفضل رواية لفونس دوديه «نابابـ» على «أميرة كليف» أو كوميديا لميلاك عن كوميديا لموليير»[8] . وقد شنّ لوميتر فى مقال عن جاستون باريس هجوماً كاسحاً شاملاً ضد الافتتان بالقديم الذى «هو أكبر الانشغالات الإنسانية عُقْماً» وهو يلائم الناس الذين «يسلّون ذكاءهم بالمصاعب والمشكلات السهلة» . وفى الأعماق نجد أن

(٣) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٤١ .

(٤) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٤٢ .

(٥) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٨٥ .

(٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٦٤ .

(٧) «الكوميديا بعد موليير ومسرح دى دتكورت» ، باريس ١٨٨٢ «كورنى وفن الشعر لأرسطو» ، باريس ، ١٨٨٨ (المؤلف) .

(٨) «المعاصرون» ، المجلد الأول ، ص ٢٣٩ .

الباحث «يحتقر الشعراء والروائيين والنقاد والصحفيين» . وبالفعل نجد أن «فقه اللغة يحول بينه وبين فهم الأدب» . «إن ثلاثة أرباع نصوص العصور الوسطى تنزّ بثقل لايطاق» . وإن الافتتان بالماضى هو عبادة الأسلاف العاطفية ، وهو مصمم على نحو يبرهن على طيبة قلب المرء[٩] . وإن نغمة الإحباط والتحدى لايمكن أن تخطئها العين : إن لوميتر يستمتع بباريس عصره ، ويستمتع بالروتين اليومى للصحافة الأدبية ، ويستمتع بمعظم أنواع الفن الحديث : البرناسيين ، سلى برودوم ، فرانسوا كوبى ، بودلير ، بالرغم من «تنقييه الصبيانى عن الآراء المبالغ فيها»[١٠] ، الأخوان جونكو ، وحتى زولا . ولوميتر يستبعد نظريات زولا ، ويسخر من فجاجاته وآرائه المستحيلة ، ولكنه يصل فى النهاية إلى أنه يؤلف ملحمة «متشائمة مؤثرة عن النزعة الحيوانية الإنسانية»[١١] . ويستمتع لوميتر استمتاعاً شديداً بالمسرح المعاصر . ولقد نشر عشرة مجلدات من كتابه «انطباعات عن المسرح» (١٨٨٨ - ١٨٩٨) . وقد رحَّب بهويسمان وأناتول فرانس وكذلك رحَّب بموباسان . وهو لايتعاطف مع القصة القصيرة إلا عند حدود أناتول فرانس. وهناك مقال متأخر عنوانه «التأثير الحديث للآداب على أهل الشمال الأوربى» ، وقد هاجم فيه الإعجاب بالأديب النرويجى إبسن كما هاجم الروس . وقد حدد نقاطاً حقيقية عندما احتجَّ بأن العاهرات القديسات لسْن اختراعاً روسيا ، فالنساء اللواتى كنَّ يَتبعْن صوت قلوبهن كُنَّ معروفات عند جورج صاند ؛ وتلك الموضوعات المتكررة الدالة والأفكار تظهر من جديد بقناع جديد عند أناتول فرانس ؛ حيث أشعّت بوجودها أصلا . وهو يستنكر تدريبه فى «النزعة العنصرية الأدبية» فى النهاية ، ويدرك (وأعتقد أن هذا تمَّ لأول مرة) أن النقد هو الحكم الذى هو على أى حال «انطباع مسيطر عليه وتضيئه الانطباعات المسبّقة»[١٢] . وهو قد بدأ يلتفت إلى الكلاسيكية والنزعة المحافظة . والمقالات الصاخبة للغاية عن لامارتين وفيلون تبرهن على أنه كان هناك دائماً من تيار تحْتى من الكاثوليكية العاطفية فيه . أما وجهات نظر بدايات القرن العشرين تجاه الكلاسيكية الفرنسية فإنه كان هناك نذير بها .

(٩) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٢٠ .
(١٠) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٠ .
(١١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٨٤ .
(١٢) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٢٦٨ .

أناتول فرانْس
(١٨٤٤ - ١٩٢٤)

لقد طرح أناتول فرانس جدلاً حول النزعة الذاتية الكاملة بأكبر قوة ورشاقة محكمتين . وفى التصدير لأول مجلد من كتاب «الحياة الأدبية» (١٨٨٨) صاغ أناتول فرانس الوضع على نحو يمكن تنكره بأكبر قدْر :

«إنَّ الناقد الجيد يقصُّ مغامرات نفسه بين الروائع . لايوجد نقد موضوعى أكبر مما يوجد فن موضوعى ، وكل أولئك الذين يخدعون أنفسهم إنَّما قد طرحوا أى شيء غير أنفسهم فى عملهم ، وهم أكبر ضحايا أكبر وهم خادع . والحقيقة هى أن الإنسان لا يستطيع إطلاقاً أن يخرج عن نفسه ، وهذه بلوى من أعظم بلاوينا . فماذا يمكن ألاَّ نعطيه حتى نرى للحظة السماء والأرض بالعين السطحية لذاته أو لفهم الطبيعة بالعقل الفج البسيط لإنسان الغاب؟ لكن أهذا محرَّم علينا؟ إننا لا نستطيع - مثل تريسياس - أن نكون رجالاً ونتذكر أننا كُنَّا نساء . إننا منغلقون فى شخصيتنا كما لو كنا فى سجن دائم ... على الناقد أن يقول إذاكان صادقاً : أيها السادة إننى شارع فى التحدث عن نفسى فى ارتباط بشكسبير أو راسين أو بسكال أو جوته»[١] .

وواضح أن علم الجمال والنظرية حافلان بالضلال . «علم الجمال ليس قائماً على أى شيء صلب . إنه قلعة فى الهواء»[٢] ، و «نحن لا نعرف اليوم عن قوانين الفن أكثر بكثير عن سكان الكهوف عند فيزير الذى تتبَّع الفيل العملاق المنقرض والرنة بنقطة من ثانى أوكسيد السليكون على العظم أو العاج»[٣]. إن النقد لايمكن على الإطلاق أن يصبح علماً ؛ حيث يكون عليه أن يعرف أن كل كتاب له عديد من النسخ المختلفة بقدر ما يوجد قراء ، و «إن القصيدة مثل النظر الطبيعى الذى يتغير مع العيون التى تراه فى العقول التى تدركه»[٤] . والشيء الوحيد الذى يستطيع أن يفعله الناقد هو تسجيل اللذة التى يمنحها له العمل : «الندرة هى الشيء الوحيد الجدير بالقيمة» ، لكنها أيضاً «علّة التنوّع الأبدى لأحكامنا»[٥] . لايوجد شيء اسمه التراث أو الاتفاق العام . ويعترف أناتول فرانس بأنَّ «الرأى الأكثر عمومية يفضّل أعمالاً بعينها . ولكن هذا يرجع

(١) «الحياة الأدبية» ، المجلد الأول ، ص ٦ .

(٢) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٥ .

(٣) و . ج . س . بيفيانك : «هولندى فى باريس عام ١٨٩١» ، باريس ، ١٨٩٢ تصدير بقلم أ. فرانس ، ص ١٣ من التصدير .

(٤) «الحياة الأدبية» ، المجلد الأول ، ص ٣٣٢ .

(٥) مجلة «لوتامب» ، ٦ نوفمبر ١٨٩٢ (مقال لم يُجمَع) .

إلى التحامل ، ولا يرجع إطلاقاً إلى الاختيار أو الأفضلية التلقائية»[٦] . وأناتول فرانس في جداله مع برونتيير ينكر كفاحه من أنه يوجد اتفاق أدنى عما هو الفن وما ليس بفن. وعندما تحين ساعة رسم القائمتين فإنّه ما من فهم يكون ممكنا[٧] . ويسخر أناتول فرانس من خرافة الأسماء الكبيرة . «فالشاعر أوسيان طالما يُعَدُّ قديماً فإنه يبدو مماثلا لهوميروس. وهو يحيق به الازدراء ؛ لأن الإنسان يعرف أنه ليس ماكفرسون»[٨] . ولايوجد ببساطة رأى فى الأدب لايمكن نقضه بسهولة ، ولا نجد إلا حالات نادرة يعترف فيها أناتول فرانس بأن النزعة الشكية المتطرفة تهزم نفسها . «إذا ماشك الإنسان فإنّ عليه أن يصمت»[٩] . وهو - بصدق - ينكر أنه ناقد . «لن أعرف مطلقاً أن أدير الآلات التى تدْرس التى يضع فيها بعض النبهاء الحصاد الأدبى لكى يفصلوا الحب عن القش» . ولكن هناك قصصاً عن الجنيات. إن الناقد يكتب «قصصاً عن الأدب»[١٠] ، وبعد كل شيء فإن النقد هو ابن التخيل ، وهو على نحو ما عمل فنى[١١] .

إنّ الأمر مطروح بشكل فطن وبشكل حاد ، ويمكن أن يضع أولئك الذين يتقبلون نظرية المعرفة المتضمّنة فى هذه العبارات : عدم الثقة بالعقل والشك فى الواقع . وأناتول فرانس - فعلاً وبالطبع - شأنه شأن أى ناقد آخر ، يزعم أن انطباعاته مهمة للآخرين ، وذوقه الخاص يتوق للسلطة ، رغم أنه من الناحية النظرية يمدح التسامح التاريخى الشامل الذى يسمح لنا بأن نحب كلا من شكسبير وراسين[١٢] . وفى عرض تحليلى مدمر لرواية «الأرض» لزولا استطاع أن يقول : «إنه ينقصه الذوق ، ولقد توصلت إلى الاعتقاد بأن نقص الذوق هو الخطيئة الغامضة المذكورة فى الكتاب المقدس ، إنه الخطيئة الكبرى ، الخطيئة الوحيدة التى لا توجد أى كفّارة لها»[١٣] . وذوق أناتول

(٦) «الحياة الأدبية» ، المجلد الثانى ، ص ٣٨٦ .
(٧) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٢ .
(٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٨ .
(٩) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٩ .
(١٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٢ .
(١١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٦٢ .
(١٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٥١٧ .
(١٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢١٠ .

فرانس الخاص يسهل تحديده : إنه يستهجن النزعة الطبيعية ، إنها تتجاوز الطبيعة والتواضع والجمال[١٤] . وفى عرضه التحليلى لرواية «الأرض» يشتط لدرجة أنه تمنّى ألا يكون زولا قد وُلد أصلاً ، وإن كان يعترف دائماً «بعبقرية قوية فجّة» كامنة فيه . وبالفعل يمدح «الحيوان الإنسانى» و «الكارثة» مع تحفظات ، وذلك فى فترة طويلة قبل أن يسامح زولا عن دفاعه عن دريفوس[١٥] . ومن المؤكد أن أناتول فرانس أعجب بالفضائل الكلاسيكية الخاصة بالنورانية والإيجاز والبساطة : «دافنيس وكلو» و «أميرة كليف» ، «كانديد» و «مانون ليسكو» كلها خفيفة ؛ لدرجة أنها «تطير عبر العصور»[١٦] . وأناتول فرانس يمدح بودلير رغم أنه يتفق على أنه كان «مسيحياً سيئاً للغاية» بل حتى «إنساناً حقيراً» ، «لكنه كان شاعراً ومن ثم كان إلهياً»[١٧] . غير أن كل هذا يصعب أن يكون جديداً أو غير معتاد . وما كان مهماً – بجانب النظرية ضد التجذّر عند كلٍّ من لوميتر وفرانس – هو بالأحرى الشكل : الكمال الذى أحرزه فى «المحاضرات» النقدية .

إن الرشاقة والسحر فى مئات المقالات هذه – وأغلبها عن موضوعات سريعة الزوال – تستحيل المغالاة فيها . لقد نجح سانت – بوف فى الشكل من قبل ، ولكن ضمن نماذج أكثر تحديداً مع وشائج أكثر تاريخية وأكثر عقلانية . ولقد انغمس لوميتر وفرانس فى كل الأحابيل التى تطورت منذ هازلت عن الذكريات المتعلقة بسير الحياة الذاتية واللمحات الشخصية والخيال الميتافيزيقى والإثارة الانطباعية والمحاكاة التهكمية والهجاء لتحقيق هدفهم بشغل القارئ وإغرائه . والعرض التحليلى الذى قدمه لوميتر لكتاب «الحلم» لزولا – على سبيل المثال – يعيد حكّى حبكة الرواية بالأسلوب الواضح أنه غير مدروس والخاص بالخرافة فى العصور الوسطى أو قصص الجنيات ، وحينئذ يقتبس فجأة الفقرات «الفسيولوجية» لكى يخلص مع الإدراك النقدى الأصيل إلى أنه

(١٤) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣٥٥ .

(١٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٩٣ : المجلد الأول ص ٨-٥ وبالنسبة للعلاقة الكلية انظر : موريس كهين : «أناتول فرانس وأميل زولا» (باريس ، ١٩٢٧) وقد أظهر المؤلف بشكل مقنع أن فرانس لم يغير رأيه بالنسبة لفن زولا بسبب قضية دريفوس .

(١٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٥١١ .

(١٧) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٤ ، ص ٣٩ .

يوجد «تفاوت هائل بين المحتوى والشكل» وهو شيء غير سار ومدعاة للاشمئزاز[١٨] .
ولقد طرح لوميتر وجهة نظره وأظهرها متفكّهًا في مساحة موجزة . وفرانس يحقق الشيء نفسه في مقال موجز عن «مراسلات» فلوبير . وهو يبدأ بذكرى زيارة قام بها لفلوبير ووصف الشخص والآراء العنيفة التي أعلنها ، ثم يستدير إلى «المراسلات» لكي يجد أن ذكرياته قد تأكدت . لقد كان فلوبير «فظا وشفوقا ، متحمساً ومجداً ، صاحب نظرية متوسط الألمعية وعاملا ممتازاً وإنسانا طيباً وعظيماً» . ولقد كتب إلى لويز كوليت كما لو كانت كلبة حسناء . ولم تكن لديه عاطفة سوى عاطفة الأدب[١٩] .

وليس الأمر سوى تخطيط بسيط تمّ من فسيفساء غير فنية واضحة للذكريات والاقتباسات والآراء ، لكنها تحقق غرضاً على مايرام : إننا نعرف الرجل والكتاب وما يعتقده الناقد في كل هذا . وهذه بالتأكيد مهمة واحدة للنقد . لقد أنكر لوميتر وأناتول فرانس الكفاح القديم عبر العصور بحثاً عن نظرية للأدب وعن فهم عقلي للفن ، لكنهما قد أعادا التأكيد – في التطبيق – على الوظائف الثرّة للنقد : تحديد الذوق وصياغته .

(١٨) «المعاصرون» ، المجلد الرابع ، ص ٢٧٩ وما بعدها .
(١٩) «الحياة الأدبية» ، المجلد الأول ، ص ٣٥٥ .

المصادر والمراجع

(عن لوميتر وفرانس)

I quote Lemaître, *Les Contemporains*, 8 vols. Paris, 1903-18; and Anatole France, *La Vie littéraire*, 2 vols., from *Œuvres complètes illustrés*, Paris, 1950. There are chapters on Lemaître in three mediocre surveys: Georges Renard, *Les Princes de la jeune critique*, Paris, 1890; Ernest Tissot, *Les Evolutions de la critique française*, Paris, 1890; and Alexandre Belis, *La Critique française à la fin du XIXe siècle*, Paris, 1926. Belis also has a chapter on Anatole France. Anette Antoniu, *Anatole France, critique littéraire* (Nancy, 1929), is a careful thesis. Maurice Kahn, *Anatole France et Emile Zola* (Paris, 1927), corrects a common misconception.



(٢)
هيبوليت تيـن

يستثير اسم تين اليوم على نحو شبه اضطرارى ثلاث كلمات : العِرْق ، الوسط ، الآن . لقد عُرف بأنه مؤسس علم اجتماع الأدب . لكن يتولّد لدى الإنسان انطباع بأنه – على الأقل خارج فرنسا – لم يعد يُقرأ بأى حال من الأحوال . والكتّاب الذين يدرسون الأدب الإنجليزى ويعرضون لهذا الأدب لا يكادون يشيرون – على الإطلاق – إلى كتابه «تاريخ الأدب الإنجليزى» . وحتى فى فرنسا فإن شهرته مشكوك فيها : فيما عدا الأخصائيين فإن مكانته الفريدة المعقدة للغاية فى تاريخ النقد تبدو مجهولة أو مساء فهمها .

وصيغة «العرْق – الوسط – الآن» لقيت نقداً مريراً . فكلمة «العرْق» – التى أساء النازيون استخدامها أساساً – تبدو مفهوماً غير موثوق به اليوم على الأقل فى الدراسات الأدبية . ونحن نشك فى أن هناك رابطة ضرورية بين المعالم الفيزيائية والعادات الذهنية الخاصة . إننا لا نستطيع أن نعتقد بوجود «عرْق» فرنسى أو إنجليزى أو ألمانى . وتقلّ ثقتنا فى الإيمان بوجود ثبات وتميز كامل للخصائص النفسية المقابلة ، ومن ثم تقل ثقتنا فى أشكال التراث الأدبى . و «الآن» يبدو بالأحرى مفهوماً غامضاً أو يُعد من نافلة القول . وفى مقدمة كتابه «تاريخ الأدب الإنجليزى» باعتباره الشاهد الكلاسيكى التقليدى لنظرية تين يجرى تعريف «الآن» بأنه «السرعة المتحصلة» أو «الزخم المتحصل»[1] للسيرورة التاريخية . و «الآن» يتوحّد مع السرعة وفق مماثلة الآلات الميكانيكية ، ومن ثمّ يرتبط بالكتلة ، وهو يشكل القوة الناتجة . وعلى أى حال يمكن القول إن المصطلح «غير ضرورى بالمرة بل وحتى غير ملائم»[2] . حتى إن استخدامه هو أشبه بالقول إن الماء مكون من ثلاثة عناصر : ذرتان هيدروجين وذرة أوكسجين والماء . إن «الآن» هو محصلة العِرق والوسط ، أو أحيانا ببساطة هو البيئة الخاصة بزمن محدد .

ومصطلح «الوسط» هو المصطلح الوحيد الذى احتفظ بجدواه وظل باقياً حيا . إنه الالتقاط الكلّى للظروف الخارجية للأدب ، وهو لا يشمل فحسب البيئة الفيزيائية (التربة ، المناخ) بل يشمل أيضا الظروف السياسية والاجتماعية . إنه جمّاع كل شىء

(١) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الأول ، ص ٢٤ من المقدمة .

(٢) رايس : «معنى (الآن) عند تين» ، رومانتيك ريفيو ، العدد ٣٠ ، (١٩٣٩) ، ص ٢٧٣ – ٢٧٩

يمكن استحضاره مما هو حي ناء بعيد مما له صلة بالأدب . ويقال إنّ تين لم يحلله تماماً على الإطلاق ، ولم يعمل فيه عقله على الإطلاق بالنسبة لواحد من مكوّناته ، والذى يعطى إشارة البدء للسيرورة التاريخية أو ماهية علاقاتها الدقيقة وثقلها النسبى .

وليس هناك ما يدعو إلى الدهشة فى أن أولئك الذين يؤمنون بتحديد اجتماعى للأدب قد انطلقوا إلى الماركسية بحثاً عن منهج أكثر صرامة وأكثر تحليلاً عينياً مع وجود نتائج مؤكدة أكثر . ولا يجرى الاعتراف بتين إلا باعتباره رائداً فحسب ، باعتباره مبشراً بعلم اجتماع أصيل للأدب . وعندما يعترف بالجميل لتين مؤرخو أدب من أمثال جورج براندز وإدموند جوس وفرنون باريختون فإنّهم يقدرون أساساً دافعه ، لكن براندز وباريختون في الواقع قد استلهما إلى حد كبير الدوافع السياسية التى لديهما ، وإدموند جوس تبين أنه لم يتعلم شيئاً فى الحقيقة من منهج تين[٣] . إن تين لايشبع الذين مثالهم هو علم اجتماعى للأدب .

وهناك آخرون شككوا فى المشروع برمته : شككوا فى الزعم بأن الأدب هو أساساً نتاج المجتمع ، وأن العمل الأدبى هو وثيقة اجتماعية يمكن ردها إلى عللها الاجتماعية . إن عصر تين بما فيه من أمثال سانت – بوف وكثيرين عديدين قد وجهوا مثل هذه الاعتراضات. ولقد صاغها فوجيه فى مقال شهير للغاية[٤]: فيقال إن شخصية الفنان لايمكن تفسيرها . وبمنهج تين قد نتمكن من أن نُحصى عقلية مواطن من مدينة روان فى سنوات ١٦٣٠ وحتى توماس كورنى ، ولكن لايصلح هذا بالنسبة لعبقرية الكاتب المسرحى بيير كورنى . إن الكتابات المتوسطة القيمة قد تفيد كوثائق اجتماعية ، لكن الأعمال الفنية العظيمة هى براهين تاريخية لاتغنى شيئاً . زيادة على ذلك فإن

(٣) ست رسائل بقلم تين إلى براندز يمكن أن نجدها في «مراسلات دى جورج براندز» بإشراف ب . كروجر (كوبنهاجن ، ١٩٥٢) المجلد الأول ، ص ١-٢١ ، رسالة بقلم جوس إلى ف . س . روى تندد بالاهتمام بتين (١٩٢٤) واردة عند إيفان شارتريس : «حياة ورسائل سير إدموند جوس» (لندن ، ١٩٣١) ص ٤٧٧ . وعن بارنجتون انظر : تصدير إ . هـ . إباى لكتاب «بدايات الواقعية النقدية فى أمريكا» (نيويورك ، ١٩٣٠) ص ٧ من المقدمة ، ويتناول اكتشاف بارنجتون لتين .

(٤) انظر : قائمة المصادر والمراجع في نهاية هذا الفصل .

منهج تين برمته يقلّل من شأن الواقعة وقيمة الفن ؛ فعنده أن الفن لا يصبح سوى شريحة من الحياة . إن ماهيته – الشكل والزاوية الخاصة للتخيل – يجرى تجاهلهما . ومن ثم نجد أن علماء الاجتماع وعلماء الجمال وأصحاب النزعة الشكلية قد توحّدوا فى رفضهم لتين و (مع مرور الزمن) توحّدوا فى تجاهله . والإنسان عليه أن يأخذ بعدالة هذه الأشكال النقدية ضد التنظير العرقى الغامض ، ضد رد الأدب الواهى إلى تأثيرات المناخ والظروف الاجتماعية . وقد زعم تين أنه «إذا كانت هذه القوى يمكن قياسها وفكّ شفرتها ؛ فإنّ الإنسان يستطيع أن يستنبط منها – كما لو كان يستنبط من صيغة قانونية – خصائص الحضارة المستقبلية : وإن نضاله القائم بأنه «عندما نُدْخل فى الاعتبار العرْق والوسط ؛ والآن لا نكون قد استوعبنا فحسب كل العلل الواقعية بل حتى أكثر من هذا كل العلل الممكنة للحركات»[٥] ؛ فإننا نجد أن كل هذا أمر غير مُقْنع . ففى كل نقطة نجده يفشل فى إظهار حتمية عينية كاملة للأدب بلجوئه إلى : العرْق – الوسط – الآن .

ولكن فى الوقت الذى تأسس فيه على نحو تام هذا النقد لتين فإنّ الفحص الأكثر دقة يُظْهِر أنه يطرح جرْداً مفرطاً فى التبسيط حتى عن ثلاثية : العِرْق – الوسط – الآن ، ويتجاهل تماماً الموضوعات المتكررة الدالة الأخرى العديدة لفكره النقدى .

إن «العِرْق» عند تين ليس مُعَرَّضًا للاعتراضات المعتادة : إنه ليس كُلاً تاماً محدداً، ليس عاملاً بيولوجيا غامضاً ؛ إن تين لا يبشّر بنقاء العِرْق أو تفوّقه . إنه بالأحرى مصطلح ذو حدين ، أحياناً يشير إلى الأعراق الإنسانية الأساسية ، لكنه يشير فى الأغلب كثيراً إلى الفرق بين الأمم الجرمانية واللاتينية ، كما يشيربشكل أكبر إلى الخصائص القومية للأمم الأوربية الرئيسية : الإنجليزية والفرنسية والألمانية . إن العرْق عند تين هو بكل بساطة روح شعبية قديمة ، عبقرية أمة[٦] . وتين يتفق على إعادة تقديم رأى عالم كلاسيكى ألمانى هو أوتفرت موار[٧] ، ويقول إن كل أمة هى «شخصية

(٥) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الأول ، ص ٣٤ من المقدمة .

(٦) عن «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الخامس ، ص ٢٧٦ .

(٧) كارل أو تفرت موار (١٧٩٧ – ١٨٤٠) : عالم لغة وعالم آثار ألمانى ، أستاذ بجامعة جوتنجن (١٨١٩–١٨٤٠) له دراسات عن الأساطير والحضارة الهللينية . (المترجم) .

أخلاقية»[٨]. ولقد رأى تين أن هذا «العرق» قد نَجَم من جرّاء سيرورة طويلة غالباً خفية، وكثيراً ما تكون مطوية في ظلام ما قبل التاريخ»[٩] . «إن العِرْق إنما يوجد وقد اكتسب طابعه من المناخ ، من التربة ، من الغذاء ، من الأحداث الكبيرة التي مرت به في أصله»[١٠] ، وهو يقرّ بأن العِرْق لا يفسّر الفْرد . وهو يعنّف ميشيليه[١١] على محاولته تفسير شخصيتي مكسميليا «وشارل الخامس» بضم صفات خمسة أو ستة أعراق كوّنت أسلافهما»[١٢] . إن «العِرْق» عند تين هو - بكل بساطة - العقلية الفرنسية أو الشخصية الإنجليزية .

ولقد شعر تين تماماً بالفروق بين الأمم الأوروبية الرئيسية . ومن قراءاته ومن بيئته ورث تقابلاً بين الأمم اللاتينية والجرمانية ، بين الشمال والجنوب ، كمشكلة محورية في التاريخ الأدبي الحديث . إن السيدة دي ستال وستندال وفيلاريت شال ، وإميل مونتجوت كانوا قد انشغلوا بهذه المشكلة . والجميل حول تين أنه كان هناك مؤرخون من أمثال أوجستين تيري وميشليه ورينان وفرود كانوا يحلّون الخيوط العرقية في التاريخ الفرنسي والإنجليزي القديم . وتين - بإسراف محير - يعزو للعرْق الإنجليزي أشد الخصائص تنوعاً وتناقضاً : الطاقة الرواقية الزاهدة والأمانة الأساسية والصرامة البطولية والتخيل السوداوي والعاطفي والشعور بما هو واقعي وجليل وحب للعزلة والبحْر، وغريزة التمرد وعمق الرغبات والرزانة الشديدة ، والعاطفة المركزة والحساسية والعظمة الغنائية والمزاج الرابط الجأش والمعرفة الدقيقة بالتفاصيل المحكمة وإحساس

(٨) جيرو : «مقاله» ، ص ٢٣٦ - ٢٣٧ .

(٩) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الأول ، ص ٢٥ من المقدمة .

(١٠) «لافونتين وقصصه الخرافية» ، ص ٢٤٣ .

(١١) جول ميشليه (١٧٩٨ - ١٨٧٤) : مؤرخ فرنسي أستاذ بالكوليج دي فرانس (١٨٣٨ - ١٨٥١) أول المؤرخين الرومانسيين العظام لفرنسا ، واشتهر بكتابه «تاريخ فرنسا» (١٧ مجلداً ، ١٨٣٣ - ١٨٦٧) . وله «لوحة تعاقبية للتاريخ الحديث» (١٨٢٥) ، «التاريخ الروماني» (١٨٣١) ، «تاريخ الثورة الفرنسية» (١٨٤٧ - ١٨٥٣) . (المترجم) .

(١٢) «مقالات عن الجدل والتاريخ» ، ص ١٠٩ ، ولكن تين في أخريات حياته أفاد من الأسلاف الإيطاليين السابقين على نابليون لكي يشخصه على أنه جندي مرتزق في القرن التاسع عشر («أصول فرنسا المعاصرة» ، المجلد التاسع ، ص ٥ وما بعدها ، ص ٣٦) .

قوى بما هو عل[١٣] . وتين يتأرجح ذهاباً وإيابا من الخصائص الفيزيائية مثل القدم الكبيرة للرجال والنساء الإنجليز أو الوجنات الوردية لأطفالهم[١٤] إلى تعميمات عن وقار مشاعرهم ووجدانهم ، وقوة إرادتهم وحتى نزوعهم الثقافى الخاص الشديد وقناعاتهم . وهو يستطيع أن يتحدّث عن «الفكرة الإنجليزية العظمية» ، كما يستطيع أن يتحدث عن «الإغراء بأن الإنسان هو أساساً شخص أخلاقي وحر» ، وهو يستطيع أن يفترض أن الإنجليز هم بشكل ما بروتستنتانيون بالطبيعة ، وليس عندهم ألمعيّة أو اهتمام بالميتافيزيقا»[١٥] .

وبالمثل يتم رسم صورة للفرنسيين بأشد الوسائل تعارضا : وفق المزاج الرزين أو الساخر . فالفرنسيون «عرْق خفيف واجتماعي»[١٦] ، «والحاجة إلى الضحك مَعْلَم قومي»[١٧] ، «والعقلية الوديعة الثرّة الفضولية هي عبقرية العرْق»[١٧] . وفي فقرة تحدد الروح الفرنسية التي جاءت إلى إنجلترا مع النورمانديين يُعَمِّم تين المسألة بشجاعة :

«عندما يتصور الفرنسي حادثة أو موضوعاً، فإنه يتصور الأمر بسرعة و (بتمّيز)؛ حيث إن حركة نكائه فَطِنَة وتلقينية مثل أعضائه ، وهو في التو – وبدون مجهود – يلتقط الفكرة ، لكنه يلتقطها هي وحدها . إنه محروم من أشباه الرؤى الفجائية ، تلك التي تجعل الإنسان مضطرباً أو إذا اشتتم فإنه معفى منها ، وفي الوقت نفسه متاحة له أعماقٌ متّسقة ومنظوراتٌ بعيدة . والصور مستثارة من جرّاء الجيشان الباطني ؛ وهو إذا لم يتأثر على هذا النحو فإنه لا يتخيل أنه لا يتحرّك إلاّ بشكل مصطنع . إنّه بدون تعاطف وجداني . وهذا هوالسبب الذي من أجله لا يوجد أي عرقٌ في أوربا أقل شاعرية»[١٩] .

(١٣) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثاني ، ص ٣٦٥ ، ٣٦٧ ، ٣١٣ ؛ المجلد الخامس ، ص ٢٥١ ؛ المجلد الرابع ، ص ٣٢٦ ، ٣٤١ ، ص ٨١ ؛ المجلد الثالث ، ص ٢٣٤ ، ص ٢٤٥ ؛ المجلد الخامس ، ١٤ ؛ المجلد الرابع ، ص ٤٤٣ ؛ المجلد الثاني ، ص ١١١ .

(١٤) المرجع السابق ، المجلد الرابع ، ص ٤٤٥ – ٤٤٦ .

(١٥) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٤٣٢ ؛ المجلد الرابع ، ص ٤٦٧ ، أو المجلد الخامس ، ص ١٥٣ .

(١٦) «مقالات» ، ص ٣١٦ .

(١٧) «لافونتين وقصصه الخيالية» ، ص ١٧ ، انظر أيضاً : «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الأول ، ص ٩٥ .

(١٨) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الأول ، ص ٨٠ .

(١٩) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الأول ، ص ٨٥ – ٨٦ وانظر : «أصول فرنسا المعاصرة» ، المجلد الأول ، ص ٥-٣ وما بعدها .

وأمكن لتين أن يقول في أواخر حياته إن الفرنسي هو «خطيب يعتمد على البلاغة وهو ثرثار»[٢٠] . واستطاع تين أن ينفي عن أمته «الجنون وعبقرية التخيل»[٢١] ، بل حتى استطاع أن يدّعي عدم مقدرته السياسية ، واعتبر «العقم الغبي» مرضه القومي[٢٢] . وداخل الروح الفرنسية يمكن أحيانا رسم تفرقة بين الروح الغاليّة الفرنسية الأصلية والعقلية اللاتينية التي فُرِضَتْ عليها . ولكن هناك صفحات بكاملها حافلة بما يدعو إلى العجب عن تشخيص الروح الغاليّة في الكتاب المؤلّف عن لافونتين وهي منقولة جُملةً إلى كتاب «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، وهي تُنْسَبُ هناك إلى الروح الفرنسية بصفة عامة .[٢٣]

وفي الكتاب عن الفن في الأراضي الواطئة يرسم تين تفرقة بين العرْق والأمة ، ولكن في الفصلين المنفصلين المخصصين لهذه المفاهيم يفشل في المحافظة على هذه التفرقة التي رسمها لهما : بيْن : «العرْق داخل صفاته الأساسية المتعذر محوها التي تستمر عبر كل الظروف وفي كل الأجواء ... (و) الأمة بصفتها الأصلية ... والتي تتبدّل بيئتها وتاريخها»[٢٤] . والفصل عن العرْق يتناول عادات الأكل والمعالم الفيزيقية، لكنه يناقش أيضاً ما هو متعلّق برباط الزوجية والاختلاف بين المعالم الكلاسيكية والرومانسية للأمم الأوربية ومسألة الكاثوليكية والبروتستنتانية ؛ والفصل المخصص عن الشعب يتحدث عن تأثير التربة والمناخ وعن ظروف العمل والسياسة وما إلى ذلك . ومحاولة تين تأسيس السيكولوجيات القومية للدول الأوربية الرئيسية هي محاولات انطباعية محْض . وهو لا يحقق سوى تَكتُّل وتجميع للمعالم المرسومة من جميع أنواع المصادر : من انطباعات متعلقة بالسفر وما يكتبه المسافرون والحكايات ، من دراسة الفن والأدب حيث تتجمّع الخصائص بشكل حُرٍّ في اختيار تين كيفما اتفق إلى الأمة

(٢٠) «حياته» ، المجلد الرابع ، ص ١٣٣ – ١٣٤ .

(٢١) جيرو : «مقالات عن تين» ، ص ٢٤٧ .

(٢٢) «أصول فرنسا المعاصرة» ، المجلد العاشر ، ص ١٣٧ من الملاحظات في الهامش .

(٢٣) «لافونتين وقصصه الخرافية» ، ص ١١ وما بعدها . و«تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الأول ، ص ٩١ – ٩٦ ، وهو في هذا الكتاب الأخير نجد أن خصائص الروح الفرنسية تنطبق دون تفرقة على النورمانديين والعامل المشترك هو بافتراض الروح الفرنسية القديمة سواء أكانت نورماندية أم غاليّة .

(٢٤) «فلسفة الفن في الأراضي الواطئة» ، ص ٢ .

التى أنجبت المؤلف أحيانا منذ قرون . واختلافات الحقب والطبقات الاجتماعية والأديان والمواهب (العبقرية أو المواجهة العرضيّة فى الطرقات ؟) يجرى تجاهلها : والتفاصيل البسيطة تتجمع دائما مع افتراض أنها أعراض مرضية بشكل ما . ولا يمكن للإنسان أن يستبعد مشكلة الطابع القومى : يجب على الإنسان أن يعترف بحقيقة الكثير من ملاحظات تين ، ولكن على الإنسان ألا يقنع بنقص النسق والنظام والبنية فى السمات التى تحدّث عنها تين . إن الأمم تظل أشكالاً تتخذ لها ألوانا أو تتغيّر هذه الأشكال إذا ما اقتضى الجدل هذا أو كانت هناك حاجة إلى إجراء تقابل أو توازن . ومع هذا ، رغم أن مفهوم العرْق يظل محورياً فى نظريته الأدبية ، فإنّه يظل زئبقياً وينحرف أحياناً ويظل ضبابياً للغاية .

و «الآن» هو أيضا يبدو أنه مفهوم أكثر تعقيداً بمراحل عن تعريف سرعة التطور فى مقدمة كتابه «تاريخ الأدب الإنجليزى» . ولم يعد تين يتحدث ثانية عن السرعة المتحصلة . والمصطلح فى غالبيته («الآن» لا يُسْتخدم كثيراً) يعنى شيئاً مختلفاً جداً : العصر ، روح العصر ، والفقرة في المقدمة توحي بمعنى متعلق آخر : مكانة العمل الفني في التراث ؛ إن تين يشير إلى التقابل بين كورنى ودافنشى وجويدورنى[٢٥] باعتبارهم «آنات» ، أو «لحظات» فارقة بين الرائد واللاحق . ولكن –حينئذ مرة أخرى– يبدو أنه يفكر فى «الآن» كفترة عندما يسود تصور معين للإنسان : الفارس والكاهن هما مثالان في العصور الوسطى ، بينما رجل البلاط والمتحدّث اللبق يصبحان الأنموذجين في فرنسا القرن السابع عشر . والأمر الغريب بما فيه الكفاية أن تين يتحدث حينئذ عن العصور التي يوجد فيها انسجام للقوى : فى فرنسا القرن السابع عشر «فإن الطابع الاجتماعى وروح المحادثة الفطرية في فرنسا يواجهان عادات (الصالون الأدبى) ولحظة التحليل البلاغى»[٢٦] كما لو كان (الصالون الأدبى) والتحليل البلاغي موجودين بشكل كذاتين معطيين يتحولان مع الطابع القوى . إن «الآن» يظل مفهوماً محيراً ومتبدّلا شأنه شأن العرْق . إنه يشير إلى الروح الموحّدة للزمن أو يشير إلى ضغط التراث : ووظيفته الرئيسية هى أن يفيد كُمذكِّر بأن التاريخ متحرك ، بينما البيئة ساكنة .

(٢٥) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الأول ، ص ٣٠ من المقدمة .
(٢٦) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الأول ، ص ٣٢ من المقدمة .

ومصطلح «الوسط» يرد بشكل بارز في تصدير بلزاك لمجموعته «الكوميديا الإنسانية» (١٨٤٢) حيث يُستَخدم بمعنى عادة الحيوان . ولقد أخذ بلزاك المصطلح من عالم الحيوان جيو فرى سانت - هيلير الذى استمدّه بدوره أصلا من علم الفيزياء . ولقد استخدم الفيلسوف أوجست كونت المصطلح أيضا بشكل بارز[٢٧] . لكن فكرة تفسير الأدب بوسطه وخاصة المناخ والظروف الاجتماعية قديمة قدم العصور . والمصطلح يرتد إلى العالم القديم وعصر النهضة ، وكان في أوْج ازدهاره في القرن الثامن عشر خاصة عند دوبو ومارمونتل وهـرْدر وكتاب السيدة دى ستال المبكر «عن الأدب» (١٨٠٠). وتين - في مجالات عديدة - يواصل عمل السيدة دى ستال . وأطروحته الأساسية هي أيضا التقابل بين الأمم اللاتينية والأمم الجرمانية وعلاقة الطابع القومي بالظروف الاجتماعية . غير أن تين يكتب في مناخ عقلى مختلف مع وجود فروض ومناهج عديدة . ونظرية البيئة عند تين لها ادعاءات علمية : إنها تستهدف تفسيراً حتمياً كاملاً للأدب (وكل الحياة العقلية) . وتين يؤكد دائما أنه جبريّ النزعة بشكل مطلق[٢٨] ؛ وكثيراً ما يكرر اعتقاده بأن «العمل الفنى يتحدد بكليّة الحالة العامة للعقل والعادات المحيطة»[٢٩] . وتين مقتنع بهوية منهج العلوم الطبيعية والخلقية[٣٠] . وهو يحددّ حتى «فكرته الرئيسية» على أنها «دَمْج البحث التاريخى والسيكولوجى بالأبحاث الفسيولوجية والكيميائية»[٣١] . بل إنه ليقول «إننى أطبق الفسيولوجيا على المسائل الخلقية ولا شيء أكثر من هذا . ولقد استعرت من الفلسفة والعلوم الوضعية المناهج التي تبدو لى مثمرة وطبقتها على العلوم السيكولوجية»[٣٢] . وكل كتابات تين مشبّعة بعقد تماثلات بين الأحداث العقلية والفيزيائية . لقد تحدث عن تاريخ الفن كنوع من علم النبات التطبيقى أو يعقد مقارنة دقيقة بين «المناخ العقلى»

(٢٧) انظر : ليو سبيتزر : «الوسط والبيئة» فى «مقالات فى علم الدلالة التاريخى» (نيويورك ، ١٩٤٧ ، وخاصة ص ٢١٠ - ٢١٣ .

(٢٨) «حياة» ، المجلد الثانى ، ص ٣٤٥ ؛ ص ٣٥٢ .

(٢٩) «فلسفة الفن» ، ص ٧٧ .

(٣٠) «أصول فرنسا المعاصرة» ، المجلد الأول ، ص ٢٧٦ - ٢٧٧ .

(٣١) «حياة» ، المجلد الثانى ، ص ٣٠٥ .

(٣٢) «حياة» ، المجلد الثانى ، ص ١٨٣ .

و «المزاج الخلقى» ، مع أمثلة من مناطق النباتات[٣٣] . وهناك فقرة أثارت الكثير من التعليق ، وأثارت اتهامات بالنزعة المادية تقول «الرذيلة والفضيلة هما نتاج الزاج والسكر»[٣٤] . وكان على تين أن يفسّر – حتى بعد مرور السنين – أنه لم يقل إن الرذيلة والفضيلة هما نتاجان كيماويان أو حتى شبيهان بالمنتجات الكيميائية ، بل قال إنهما نتاجان يجرى تفسيرهما فى إطار عللهما ، التى قد لا تكون فيزيائية بالمرة[٣٥] . وقد تمسك تين بوجهة النظر هذه : كل شىء يتحدد بالعلل . وهدف كل علم ومنهجه الوحيد الصادق هو عرض قانون عام للتعليل .

ولكن كيف يظهر تين على نحو عينى الاعتماد الكلّى من جانب الأدب على وسطه ؟ هل حلّل الخيوط فى الوسط والاعتمادات المتبادلة للمناخ والتربة والظروف السياسية والاجتماعية ؟ أحيانا يفترض أن ظروف الحياة الفيزيائية هى نقطة انطلاق السيرورة العلية. إنه– وهو يناقش هولاند[٣٦] – يفسّر سلسلة بسيطة مسلية من العلل والمعلولات : «قد يقال على نحو حَسَن إن الماء فى هذا القطر من الأقطار يصنع العشب ، والعشب يصنع الماشية ، والماشية تصنع الجبن والزبد واللحم ؛ وكل هذه الأشياء مع البيرة تصنع الساكن . وفى الحقيقة من هذه الحياة الثرة ، ومن هذا التنظيم الفيزيائى المشبع بالرطوبة ، يظهر المزاج البلغمى والعادات المنتظمة والعقلية والأعصاب الهادئة والقدرة على أخذ الحياة على نحو سهل وبحصافة ورضا متواصل وحب للرفاهية الجنسية ، وبالتالى يكون حكم النظافة وكمال الراحة»[٣٧]. والمناخ غالباً ما يجرى الحديث عنه على أنه يسبب حالات ذهنية خاصة : إن تين يستطيع أن يقول إن المطر «لا يترك فرصة لشىء آخر عدا الأفكار الفاسدة والكئيبة»[٣٨] ، وأن «قدر عدم الملاءمة الذى يفرضه المناخ [الإنجليزى] على الإنسان والجلد المطلوب منه لا متناهيان . من ثم تظهر الكآبة

(٣٣) «فلسفة الفن» ، ص ٢٢ ، ص ١٥ – ١٧ .
(٣٤) «تاريخ الأدب الإنجليزى» المجلد الأول ، ص ١٥ من المقدمة .
(٣٥) فى رسالة إلى «صحيفة دى ديباء (١٩ ديسمبر ١٨٧٢)» ، «حياته» ، المجلد الثالث ، ص ٢١٣ – ٢١٥ .
(٣٦) فيلمون هولاند (١٥٥٢ – ١٦٣٧) : باحث إنجليزى ترجم كتاب (التاريخ الطبيعى) لبلينى عام ١٦٠١ . (المترجم) .
(٣٧) «فلسفة الفن» ، ص ٥٥ – ٥٦ .
(٣٨) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الأول ، ص ٤ .

وفكرة الواجب»[٣٩] . ويعزف تين على أوتار دائمة موضوع التأثير المفضى إلى الإحباط من المناخ الإنجليزى وتغيره والمطر والصباح والبرد والطمى وعواصف البحر ، وغالبا ما يتناقض هذا مع الجنوب المشمس المنعش . والكتاب عن لافونتين (فى الطبعة المنقحة الصادرة عام ١٨٦١) يبدأ بفصل عن الرحلات يقارن فيه بين مناظر بيكاردى[٤٠] والفلاندر[٤١] والراين[٤٢] والأردين[٤٣] بشامبيتى[٤٤] . هناك كل شىء «على نطاق صغير فى تناسبات مقبولة بدون إفراط وتناقضات»[٤٥]. ومن ثمّ فإنّ الإنسان وخاصة لافونتين «يأخذ على عاتقه التربة والسماء ويحافظ عليهما»[٤٦] ولايشك تين إطلاقاً فى دقة معلوماته وتعميماته المناخية[٤٧] ؛ وهو لا يسأل على الإطلاق إلى أى مدى يستطيع الإنسان أن يحرّر نفسه من تأثيره . إنه قانع بالحقيقة العريضة للتقابل بين الشمال والجنوب : الأسى والفرح .

وعندما يقترب تين من الأدب نفسه عن قرب أكثر فإنه يحاول عادة أن يربطه على نحو أكثر عينية بالظروف الاجتماعية والسياسية . ومن ثم فإن فن عصر النهضة يجرى تصويره على خلفية من سياسة آل بورجيا وميكيافيلى . وأدب القرن السابع عشر فى فرنسا يرتبط دائما ببلاط لويس الرابع عشر ، وترتبط كوميديا عصر عودة الملكية بعادات بلاط شارل الثانى أو بالأحرى ترتبط بالعادات السيئة لهذا البلاط . وعلى نحو شبه دائم فإنه يجرى على الأقل رسم خطوط عريضة للظروف الاجتماعية والسياسية باعتبارها هى خلفية الأدب أو الفن .

غير أن تين يحاول أن يدلى بتفسير علِّىّ لا يكون جاداً إلا عندما يركز على جمهور الأدب . إنّه يعلن أن الأدب دائماً ما يكيِّف نفسه مع ذوق أولئك الذين يستطيعون أن

(٣٩) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الأول ، ص ١٧٥ – ١٨٥ .
(٤٠) منطقة كانت إقليماً فى السابق فى شمال فرنسا . (المترجم)
(٤١) منطقة تاريخية فى أوربا فى الجنوب الغربى . (المترجم)
(٤٢) نهر الراين فى وسط أوربا وغربها ينطلق من سويسرا ثم يتجه إلى ألمانيا . (المترجم)
(٤٣) سلسلة من الجبال فى غرب وشمال شرق فرنسا . (المترجم)
(٤٤) إقليم سابق فى شمال شرقى فرنسا . (المترجم)
(٤٥) «لافونتين وقصصه الخرافية» ، ص ٤ – ٥ .
(٤٦) «لافونتين وقصصه الخرافية» ، ص ٨ .
(٤٧) هناك فقرة غريبة عن المناخ الجاف للولايات المتحدة الأمريكية فى كتاب «الأراضى الواطئة» ص٢١ .

يقدروه ويكافئوه»[٤٨] ، وهذا الأدب يبذل جهداً واقعياً ليعطي أوصافا عينية ملموسة لعديد من الجماهير ، ومن ثم فإنه يقيم تقابلا بين الجمهور الشعبي لشيكسبير وجمهور كوميديا عصر عودة الملكية[٤٩] ، أو بين الجمهور الجديد للفنانين والأساتذة في فرنسا والمترددين الكثيرين على (صالونات) القرنين السابع عشر والثامن عشر[٥٠] . والأكثر لفتًا للنظر هو أن تين يصور جمهور الشاعر تينسون : دائرة الأسرة ، الرحالة في أنحاء العالم الواسع ، الخبراء بفنون العالم القديم ، رجال الرياضة ومحبِّي الريف والأثرياء ورجال الأعمال الأحرار المثقفين وسيداتهم- ويقيم تقابلا بين هذا وبين موسيه – المثقفين ، الفنانين البوهيميين الهائمين ، الأخصائيين الشغوفين والنساء المحمومات المتوردات الخدود اللواتي عندهن فراغ[٥١] . وهذا يظهر على الأقل ضمنيا كيف أن هذين الشاعرين يشبعان جمهوريهما بالتعاقب بتجسيد أفضلياتهما من قرائهما في كتاباتهما . زيادة على ذلك لا يزعم تين جهرة أن هناك جمهوراً خاصاً يستثير أدبا نوعياً؛ وغالباً ما يبدو أنه بالأحرى يعتبر الجمهور عقبة أمام الفنان. وعلى سبيل المثال ؛ فإن الشاعر دريدن لديه «أسوأ جمهور فاسد طائش ، مجرَّد من الذوق الفردي»[٥٢] . وهو يذهب إلى أن التناغم بين الفنان والجمهور شيء مفترض فيه أنه مثالي . «إنّ الشخص الذي يبكي على خشبة المسرح لا يفعل شيئاً سوى أن يكرر دموعنا ؛ وإن هتامنا ليس سوى اهتمام التعاطف ؛ والدراما هي أشبه بالضمير الخارجي»[٥٣] . إن التراجيديا مستحيلة مع جمهور من السكارى والعاهرات والأطفال والشيوخ (من أمثال تشارلز الثاني) ، ومن ثمَّ فإن من المحتم أن يفشل دريدن ككاتب درامي . ولكن حتى لو اعترف الإنسان بالخطة التي تلقيها تلك الملاحظات عن تأثير الجمهور على الأدب فإن على الإنسان أن يخلص إلى أن تين لا يقدّم علم اجتماع علمياً نسقياً للأدب ، وهو يفشل في صياغة المشكلات التي يطرحها هذا العلم . إنه قانع بطرح

(٤٨) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الأول ، ص ١٠٦ .
(٤٩) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثالث ، ص ٢٨ ومابعدها .
(٥٠) «مقالات جديدة» ، ص ١٠٨ – ١٠٩ .
(٥١) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الخامس ، ص ٤٦٠ ومابعدها .
(٥٢) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثالث ، ص ١٧٨ .
(٥٣) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثالث ، ص ١٧٨ – ١٧٩ .

تنوع من الظروف الخارجية التي في ظلها يتم إنتاج الأدب بدون تحليل واضح على الإطلاق بالعلاقة الدقيقة لكل عنصر مكون أو درجة التبعية لكل عنصر للآخر . فإذا أمكن وصف إنجاز تين على أنه مجرد محاولة لتأسيس علم اجتماع الأدب فإنّ علينا ألاّ ننسب إليه إلا دور الرائد الهاوي وصاحب النزعة الانطباعية . ورغم أنه اشتغل كثيراً على العِرق –الوسط– الآن ، فإنّ علينا– على أي حال – أن نفسّره على أسس مختلفة ، على أساس عقلي مختلف ، نظراً لأن عظمته الحقيقية وأهميته كناقد للأدب تكمنان في موضع آخر . وليس من السهل وضع تين في سياق تاريخ للأفكار . وواضح أنه ليس مادياً بالمعنى الذي عند هوبز وهلفتيوس[٥٤] . إنه يستطيع أن يقول بحق : «إنني مادي على نحو ضئيل ؛ حتى إن العالم الفيزيائي هوفي نظري ليس إلاّ مظهراً»[٥٥] كما أنه أيضا – على عكس الرأي الشائع – ليس بالوضعي ، وواضح أنه ليس وضعياً بأي معنى مدرسي ، ولا يستطيع الإنسان أن يحدّد أي إشارة إلى الفيلسوف الوضعي أوجست كونت في كل أبحاث تين السابقة الهائلة ، والتي جرى الاحتفاظ بها كاملة[٥٦] . وتين لم يدرس أوجست كونت إلا عام ١٨٦٠ عندما استقرّت آراء تين على مسائل عملية كلها حاسمة . وفيما بعد انتقد كونت نقداً مريراً ؛ وليس فحسب ، على أساس أنه «إنسان يحتمل أنه من أسوأ الكتاب السيئين» ، ولكن أيضا على أساس «أنه غريب غربة كاملة عن التأملات الميتافيزيقية والثقافية والأدبية والنقد التاريخي والمشاعر السيكولوجية»[٥٧] . ولقد تأثر تين تأثراً أكبر بالفيلسوف جون ستيوارت مل . ولكن عندما نبحث كتابه عن «المنطق» نجد أنه يصل إلى ذروة نقد متكامل لمفهوم مل المحوري عن العلة[٥٨] . لقد وجد تين أنه غير مقبول بالمرة ؛ لأن هذا المفهوم تجريبي خالص ، إنه تتابع ملحوظ للأحداث ، إنه تنافر كُلّي للعلة والمعلول . وتين عندما استعرض مُحلّلاً هربرت سبنسر فإنه يستبعد نزعته اللاإدارية وفكرته الكلية عن

(٥٤) «حياة» ، المجلد الثاني ، ص ١٩٧ .
(٥٥) «حياة» ، المجلد الثاني ، ص ٣٤٤ .
(٥٦) أ. شفريلون : «تين» ، ص ٢٢٤ من الملاحظات في الهامش أسفل الصفحة .
(٥٧) مقال في «جورنال دي دبيا» (٦ يوليو ١٨٦٤) انظر جيرو «مقال» ص ٢٣٢ وروسكا : «التأثير» ، ص ٢٦٢ من الملاحظات في الهامش أسفل الصفحة .
(٥٨) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الخامس ، ص ٣٦٩ وما بعدها .

العنصر الذي لا يمكن معرفته[٥٩] . زيادة على ذلك ، فإن الإنسان إذا أقرّ برفض تين لعديد من العقائد المحورية لمعظم أبرز النزعات الوضعية ؛ فإنه يستطيع أن يذهب إلى أنه وضعي بمعنى واسع فضفاض . فعبادة العلوم الطبيعية ومناهجها تشير إلى هذا الاتجاه ، وإذا نظرنا إلى تين بالمنظور الواسع للتاريخ الثقافي في القرن التاسع عشر فإنه يبدو أنه ينتمي إلى رد الفعل ضد المثالية المبكرة . ويبدو أنه يرتد إلى كونديلاك[٦٠] وكابانيس[٦١] رغم أنه لا يشارك في الآراء الدقيقة التي عند كونت ومل وسبنسر ؛ إنه مشبع بالتأكيد بالأفكار السيكولوجية والبيولوجية في عصره .

ولكن تين في عدة مواضع لا يختلف اختلافاً عميقاً عن الوضعية ، بل يمكن للإنسان أن يذهب إلى أنه يكاد يكون معزولا في عصره ومكانه . إنه يؤمن بعمق «بالكون المعقول» . إنه مقتنع بأننا نعرف الواقع كما هو ، وأننا قادرون على «المعرفة المطلقة وغير المحدودة» ، وأنّ «الميتافيزيقا ممكنة»[٦٢] ، وأن «الوجود نفسه يمكن تفسيره»[٦٣] . إنه يؤمن بنسق واحد للعالم ، يؤمن بهوية الفكر والوجود ، الماهية والوجود ، وهو يؤمن للغاية بنوع من وحدة الوجود . والخلاصة الواضحة تنتهي إلى «الفلاسفة الفرنسيين» الذين يمجدون العالم على أنه عالم وجود لاينقسم ، وجود فريد ، والذي يبحث الفيلسوف عن اكتشاف «البداهة الأبدية» أو «الصيغة الإبداعية»[٦٤] لهذا الوجود ؛ مما لايترك مجالاً لأي شك بالنسبة لوشائجه المشبعة بوحدة الوجود . والإيمان الحار نفسه بالعالم المعقول ، والذي يلطّفه أحيانا إقرار بتباعدنا عن الهدف الأقصى للمعرفة الكاملة ؛ فإن هذا الإيمان يملأ الصفحات الأخيرة من كتابين «عن العقل» و «توماس جريندورج» .

(٥٩) «مقالات أخرى عن الجدل والتاريخ» ، ص ١٩٩ .

(٦٠) إيتين كونديلاك (١٧١٥ - ١٧٨٠) : فيلسوف فرنسي رُسم قسيسا عام ١٧٤٠ ، واقترن اسمه مع ديدرو وروسو ، وله مؤلفات في المنطق واللغة والاقتصاد . له «مقال عن أصل المعارف الإنسانية» (١٧٤٦) . (المترجم)

(٦١) بيير - جان جورج كابانيس (١٧٥٧ - ١٨٠٨) : طبيب وفيلسوف فرنسي ، كتب عن الطب الشرعي وتاريخ الطب . وكان متعاطفاً مع الثوريين ، كما أنه طبيب ميرابو . (المترجم)

(٦٢) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الخامس ، ص ٤٠٦ ، المجلد الخامس ، ص ٤١٥ .

(٦٣) «عن الذكاء» ، المجلد الثاني ، ص ٤٦٢ وانظر : «حياته» ، المجلد الأول ، ص ٤٧ .

(٦٤) «الفلاسفة الكلاسيكيون في القرن التاسع عشر في فرنسا» ، ص ٣٧٠ .

بالاختصار ، لقد كان تين في أساسه هيجليًا . ولدينا قراءات عديدة تدل على دراسته الدقيقة لكتب هيجل عن «علم الجمال»[65] و «المنطق» و «فلسفة الحق»[66] . ولدينا العديد من التصريحات التي يتبدى فيها الإعجاب الشديد والاعترافات بالتمسك الشخصي به . إن هيجل هو «سبينوزا ، وقد تضاعف بأرسطو»[67] ، إنه فيلسوف «اقترب أكبر اقتراب من الحقيقة»[68] . والأكثر أهمية هو أن تين في عديد من الصفحات الرئيسية يعلن بوضوح أن هدفه هوترجمة هيجل (أو «الألمان») بمصطلحات علمية حديثة[69] . وإن التأثير الهيجلي (بمعزل عن مشكلة المعرفة) أكثر أهمية في مضمارين : فكرة تين عن التاريخ ، وتصوراته الجمالية المحورية .

ويحكي تين نفسه أن هيجل قد علمنا «أن نتصور الحقب التاريخية على أنها آنات ، وأن نبحث عن العلل الباطنية والتطور التلقائي والصيرورة المتواصلة للأشياء»[70] . ورؤية تين للتاريخ هي رؤية هيجلية بتأكيدها على التغير المتحرك وإن كان بتناسق أبعد ما يكون عن تناسق هيجل ، وهي تتبدى في إطار التعارضات الجدلية ، والتي يسميها تين «التغير الكامل الفجائي في التاريخ»[71] ؛ وفي ثلاثية الأطروحة والنقيض والمركّب . وهي هيجلية أيضا في ذهابها إلى أن العقل أو التغير الذهني هو القوة المحركة للتاريخ. وتين على عكس الافتراض المعتاد من أنه مادي يؤمن بأن «كل تغير عظيم جذوره في النفس»[72] ، وأن «الحالة السيكولوجية هي علة الحالة الاجتماعية»[73] .

(٦٥) لدينا أكثر من ٢٠٠ صفحة من الملاحظات ، «الحياة» ، المجلد الأول ، ص ١٤٥ ، ص ١٦٢ ، ص ١٨٠ ، ص ٢٠٩ ، ص ٢١٧ ، ولقد كان شارل بينا – مترجم (أو بالأحرى المُعدّ على نحو حر) لكتاب «علم الجمال» مدرساً من مدرسي تين في ليسيه بوربون . انظر : الحياة ، المجلد الأول ، ص ١٩ .

(٦٦) «الحياة» ، المجلد الأول ، ص ١٧٩ ، ص ٢٧٠ ، ص ٢٧٤ .

(٦٧) «الحياة» ، المجلد الأول ، ص ١٥٤ .

(٦٨) «الحياة» ، المجلد الثاني ، ص ٢٥٨ .

(٦٩) انظر التصدير لكتاب «الفلاسفة الكلاسيكيون في القرن التاسع عشر في فرنسا» ص ١٠ من التصدير ؛ وفي مقالة عن مل في «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الخامس ، ص ٤١٢ ، ٤١٦ ؛ وفي نهاية كتاب «عن الذكاء» ، المجلد الثاني ، ص ٤٦٢ وما بعدها .

(٧٠) «مقالات أخرى عن الجدل والتاريخ» ص ١٩٨ .

(٧١) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الرابع ، ص ٢١١ ؛ المجلد الثالث ، ص ١٤٢ .

(٧٢) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثاني ، ص ٢٠٢ .

(٧٣) شفريلون ، ص ٣٧٨ ، وهو يقتبس ملاحظة لم تُنشر من قبل من أن الحالة السيكولوجية هي علة الحالة الاجتماعية .

غير أن «العلّة» عند تين تُستَخدم بطريقة مختلفة تماما عن التفسير الطبيعي المادي من خلال القوى السابقة . إن تين يستخدم العلّة (كما يفعل هيجل) كعَرَضٍ مرضى للقانون أو المفهوم ، التصور ، الجوهر ، أو حتى «الواقعة» . وتفسيرات تين العليّة مضللة ؛ لأنه لا يتتبّع المتواليات العلية ، بل هو بالأحرى يرد الظاهرة إلى سابقها المنطقى ، يردها إلى قانونها ، يردها إلى ماهيتها . ومن ثمّ فإنّه عندما يحاول أن يفسّر ظهور موسيقى الكنيسة البروتستنتانية ؛ فإنه يطرح كعلة لها رأياً متغيراً للعبادة والطقوس ، فكرة جديدة للسلوك ، وأخيراً فكرة جديدة عن الله[٧٤] . «إن علل الأحداث هى القوانين الباطنية للأشياء»[٧٥] . وتين –مثل هيجل– يفكر فى التاريخ أساساً فى أُطُرٍ – جمعية – تطور القوى الواسعة والأمم والأعراق والفلسفات والآداب والفنون ، رغم أنه – على عكس هيجل – لا يمجّد الدولة . وهو مثل هيجل يحاول أن يربط مثل هذه النزعة الجمعية بالنزعة الفردية ، ويجرى التعبير عن القوى الجمعية وعرضها على أيدى الأفراد العظام. وتوحيد القوة والنجاح بالعظمة أمر وارد ضمنا، وذلك على غرار هيجل. أيضا فإنّ تطور البشرية يجرى تصوره على أنه منظم بإحكام ؛ فالتاريخ يجرى التفكير فيه على أنه نتيجة حقب هى وحدات عضوية ، والتى تظهر توازياً كاملا مع كل الأنشطة الإنسانية . ويوجد مثل هذا التقارب – على سبيل المثال – فى عصر لويس الرابع عشر «بين سياج من الشجيرات فى قصر فرساى ، واستدلال مالبرانتش ذى الطابع الفلسفى اللاهوتى ، وقاعدة عروضية يزكيها بوالو ، وقانون كولبير[٧٦] عن الرهن ، وتملق فى غرفة انتظار الملك ، فى حديث لبوسويه عن القريبى من الله تبدو هنا المسافة لانهائية ولايمكن اجتيازها»[٧٧]. ولكن من الناحية الفعلية؛ فإن كل هذه الأحداث المتباينة هى تعبيرات عن روح واحدة ، اللا وهى هى نفسها . هناك توازٍ شديد بين شعر ليد جيت[٧٨] والأزياء والعمارة الزخرفية فى عصره[٧٩] . وتين على غرار هيجل (وفيكو) يؤمن بأن

(٧٤) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الأول ، ص ١٦ من التصدير .

(٧٥) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الأول ، ص ٣٦٩ .

(٧٦) جان بابتيست كولبيرج (١٦١٩ – ١٦٨٣) : وزير مالية لويس الرابع عشر الشهير ، وقد قام بإصلاحات كبيرة فى النظام المالى . (المترجم)

(٧٧) «مقالات» ، ص ١٤ – ١٥ من التصدير .

(٧٨) جون ليد جيت (حوالى ١٣٧٠ – حوالى ١٤٥٠) : شاعر إنجليزى عاش فى أحد الأديرة . له قصائد مطولة منها «كتاب طروادة» (١٤١٢ – ١٤٢١) و «سقوط الأمراء» (١٤٣١ – ١٤٣٨) . (المترجم)

(٧٩) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الأول ، ص ٢٢١ .

التـاريخ يتـحـرك في دوائر ، وأن الحـضـارة تبـزغ وتزدهر وتنهـار مـثل الأجـهـزة العضوية[٨٠] ؛ وأن فرنسا في القرن التاسع عشر تضاهي عصر الإسكندرية ، عصر التفسخ[٨١] . وفي نقطة واحدة فحسب من تصور التاريخ يختلف تين بالفعل اختلافاً شديداً عن هيجل . إنه لا يشاركه في تفاؤله ، وفي رأيه الذي يذهب إلى أن التقدم الكلي نحو الحرية (أو بالأحرى نحو الوعي) قد اكتمل في عصر هيجل ولدى هيبوليت تين تشاؤم شديد بالنسبة لتصوره لطبيعة الإنسان . إنه يؤمن بالتقدم العلمي ، لكنه يائس من التقدم الخلقي أو الفني . ولما كان قد فقد الدين (وإن كان قد ازداد وعياً بدوره التاريخي وتأثيراته المرغوبة على الثبات الاجتماعي) ؛ فإنه يشارك في التشاؤم الشديد بل وحتى اليأس الشخصي لدى العديد من الناس في عصره وكل العصور . وإن ماركوس أوليوس يشكل قراءته المفضلة الشافية ؛ وتعاطفه مع بايرون وموسيه وهايني فيجد تفسيره في هذا الإحياء للروح الكلية[٨٢] الرومانسية . إن الإفراط في النزعة العلمية والتشاؤم كثيراً ما يسيران في حذاء بعضهما البعض ، ولكنهما عند تين يسيطر عليهما إحساس هيجل بالتاريخ والتطور التاريخي .

وإذا أمكن للإنسان أن يفهم وجهة نظر تين الهيجلية للتاريخ والفن ؛ فإن الجدال هنا كثيراً ما يأتي ضد تين من أن الفن – وخاصة الفن العظيم – ليس «وثيقة اجتماعية» يصبح بلا معنى وليست له صلة بهذه المسألة . ويتضح رأيه عن المشكلة النقدية الهامة الخاصة بأن العمل الأدبي «تمثيل للأوضاع» ، ويساوي تين (وهيجل) بين العظمة التاريخية والعظمة الفنية . إنّ الطبيعة الخالصة وتعريف الفن هما بالدقة الكلي العيني ، وحدة الجزئي والعام . ومنذ الصفحات الأولى لأطروحة تين عن لافونتين (١٨٥٣) وهو يقوم بعملية نثر وترجمة لتعريف هيجل للفن بأنه «تجسيد عيني للفكرة» . إن الشعر هو «فن تحويل الأفكار العامة إلى وقائع حسيّة صغيرة»[٨٣]، والفن هو «فكرة عامة تصبح جزئية بقدر الإمكان»[٨٤] . ومن ثمّ فإن الفن هو شكل من أشكال المعرفة

(٨٠) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الرابع ، ص ٢١١ .

(٨١) «الحياة» ، المجلد الثاني ، ص ٢٢١ عن جرينبورج، ص ١٤٧، و «رحلة إلى إيطاليا» المجلد الأول ، ص ٧٢ – ٧٣ .

(٨٢) وهي حقيقة يدركها تين نفسه : «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الرابع ، ص ٤٢١ .

(٨٣) «لافونتين وقصصه الخرافية» ، ص ٣١٩ .

(٨٤) «حياة» ، المجلد الثاني ، ص ٤٧ .

وإن كانت معرفة حسّية ، والفنان (مثل الفيلسوف) يلتقط الماهية وطبيعة الأشـيـاء . إن الفن ينقل الحقيقة ، وينقل الحقيقة التاريخية بالضرورة ، حقيقة الإنسان في زمن محدد ومكان بعينه . والأعمال الفنية «تقدم وثائق (لأنها) هي صُروح»[٨٥] ويؤمن تين بأن العصر يتبلور في الأعمال العظيمة[٨٦] . والتناغم بين العبقرية والعصر تُفترض ؛ فعند راسين نصل إلى «تطابق دقيق بين الحالة العامة والخاصة للشعور . وإن عقله أشبه باختصار لعقل الآخرين»[٨٧] . والقصص المختلفة للغاية عند لافونتين هي أيضا «القرن كله مختصراً»[٨٨] . ويمكن لتين أن يستنتج أنه «كلما نفذ [الشاعر] أعمق في فنه ، يكون قد نفذ في عبقرية عصره وعرْقه»[٨٩]. ورغم أن الأعمال الفنية المتوسطة القديمة أو المبتذلة قد تبدو لنا وثائق اجتماعية أفضل فإن تين يجدها غير معبّرة ، وبالتالي غير ممثلة للواقع . إن « التمثيل» و «التعبير» عن العصر والأمة ، وبالتالي عن التاريخية والقومية هما كلاهما التعريف ، وهما نتيجة وعلة القيمة الفنية .

والجديد الشامل في نقده (وكذلك في السابقين عليه) يكمن في هذه المفاهيم ، ففي عقل تين أن مولد الروح التاريخية في ألمانيا والسيكولوجيا الدقيقة عند ستندال وسانت – بوف تتوحد لتشكّل النقد الذي مارسه هو نفسه[٩٠] . وفي دراسة عن كارلايل يحدد منهجه تقييماً الشاعر أو الكاتب على أنه «كاشف للامتناهي ، على أنه ممثل لقرنه، ممثل لأمتـه ، ممثل لعصـره» . وهو يواصل القول : «إنكم تتبينون هنا جميع

(٨٥) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الأول ، ص ٤٧ من التصدير .

(٨٦) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثاني ، ص ٥١٧ .

(٨٧) مقالات جديدة عن الجدل والتاريخ» ، ص ٢٥٥ .

(٨٨) «لافونتين وقصصه الخرافية» ، ص ٦٤ .

(٨٩) «لافونتين وقصصه الخرافية» ، ص ٣٤٣ .

(٩٠) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الأول ، ص ٤٦ من التصدير ، ولقد حدث مرة أن السيّد ويبر الغامض قد أُدرج مع سانت – بوف ورينان وكارلايل وماكولي . (مقال عن دي ساسي [١٨٥٨] في «مقالات أخرى عن الجدل والتاريخ» الطبعة الثانية ١٨٩٦ ، ص ٢٠)، ويحتمل أن تين أشار إلى البرشت ويبر (١٨٢٥ – ١٩٠١) المتخصص بالشئون الهندية وكتابه عن الأدب الهندي (١٨٥٢) قد شغفه فيما يتعلق بقراءته في البوذية أو ربما يكون هو كارل يوليوس ويبر (١٧٦٧ – ١٨٣٢) مؤلف (الديمقراطيون) (١٨٣٢ – ١٨٤٠) صاحب النزعة الشكّية المعروف تماماً آنذاك ؛ أو حتى ربما يكون هو جورج ويبر (١٨٠٨ – ١٨٨٨) مؤلف «المعرفة العالمية» (١٥ مجلداً ١٨٥٧ – ١٨٨٠) قد يكون هو الذي أثر في تين بما فيه من إشارات إلى الأدب والثقافة ، وواضح أن تين كان حريصاً على إدراج ألماني في قائمته .

الصيغ الألمانية . إنها تشير إلى أن الفنان يصور ويعبر على نحو أفضل من أى إنسان آخر عن الملامح البارزة والقوية للعالم الذى يحيط به ، حتى إننا قد نستمد من عمله نظرية عن الإنسان والطبيعة مع صورة لعرْقه وزمانه . وهذا الاكتشاف قد عاود تجديد النقد[٩١] .

غير أن النزعة التاريخية تفضى بسهولة إلى نزعة نسبية كاملة . وغالباً ما يؤكد تين الروح التاريخية على أنها روح التسامح الشامل . وهو ينقد الكلاسيكية ؛ لأنها تفتقد إلى أن الإنسان هو فى كل مكان هو هو نفسه[٩٢] . وهو ينقد الإنجليز (ومعهم ينقد والتر سكوت) من جراء عجزهم عن تحقيق الروح التاريخية ، وذلك لأنّهم يعتقدون أن حضارتهم هى الحضارة العقلانية الوحيدة[٩٣] . ويحدد تين «الروح التاريخية» على أنها «التعاطف مع كل أشكال الفن وكل المدارس... وإنها تجليات الروح الإنسانية»[٩٤]. وهو يعزّز النسبية التاريخية بإدراج تماثل مع الموضوعية العلمية : «إن الفن لايقدم أعذاراً ولا يدين : إنه يحقق ويفسّر» . «إنه مماثل للقائم بالتشريح ، الذى يدرس البرتقالة والإكليل والصنوبرة والبتولا بنفس القدر من الاهتمام»[٩٥] . غير أن تين – بطبيعة الحال – لا يعد كل الأعمال الفنية متساوية في القيمة ، وكان عليه أن يدرك هذا فى كل حين ، وفي كل خطوة يصدر فيها الأحكام[٩٦] . وهو لم يزغ البصر عن المشكلة المحورية لنقده ؛ ألا وهي عملية التمثيل .

هذا المعيار الخاص بالتمثيل كان منذ البدايات الأولى طريق تين للتغلب على النزعة النسبية . ففى كتابه عن لافونتين حاول أن يقدّر ويرتّب المؤلفين وفق المعيار التالى: هل يمثلون مجرد موضة عابرة (مثل فوتور)[٩٧] أم جنسا تاريخيا (مثل راسين)

(٩١) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الخامس ، ص ٣٠٠ .
(٩٢) «أصول فرنسا المعاصرة» ، المجلد الأول ، ص ٣١١ .
(٩٣) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الرابع ص ٢٩٤ ، ص ٣٠١ .
(٩٤) «فلسفة الفن» ، ص ٢٢ .
(٩٥) المصدر السابق ، ص ٢١ ، ص ٢٢ .
(٩٦) «عن المثالى فى الفن» ، ص ٣ ، ص ١٥ .
(٩٧) فنسنت فوتور (١٥٩٨ – ١٦٤٨) شاعر وكاتب فرنسى ، وأحد مؤسسى الأكاديمية الفرنسية ، وقد عمل أدبه على تحسين النثر الفرنسى ، وهو زعيم صالون السيدة رامبواليه . (المترجم) .

أو روح العِرْق (مثل لافونتين)[٩٨]؟، وفيما بعد عندما انتهى إلى تكرار الخطاطية عدّلها . ففي أدنى سلم القيم لايزال الأدب قائماً على أنه يمثل مجرد موضة استمرّت ثلاث أو أربع سنوات ، ثم عملية تمثيل جيل ، ثم فترة تاريخية ، ثم عرْقاً من الأعْراق . وفي هذه المرة تظهر الإنسانية على أنها ذروة القيم[٩٩]. وتين لا يواجه مواجهة دقيقة التشابكات والتعقيدات لسلّم القيم الجديد مع الأدب الخالص الشامل للإنسانية على أنه القمة القصوى. وإن سلم القيم الجديد يبدو أنه يستبعد الكلى العينى، وينتهي إلى الكلاسيكية الحسنة ، ومن المؤكد أن هذا السهم يركز على القومية المتكررة في الكتاب عينه : «كلما عَظُم الفنان أظهر على نحو أعمق مزاج العِرْق»[١٠٠].

ولكن مهما تكن الشمولية الكاملة أو القومية أو التعبير عن عصر معين هي المعيار ؛ فإن العمل الفني هو دائما يُعد علامة أو رمزاً على الإنسانية أو الأمة أو العصر . إن الفن والأدب عند تين ليسا وثيقة اجتماعية ، وإن كان كثيراً ما يردّد مثل هذا القول . إنهما بالأحرى ماهية التاريخ وخلاصته .

هذا الفرْض يفسر ملمحاً محيراً في ممارسة تين التطبيقية : اعتماده على البداهة على نحو غير نقدى بشكل يدعو للدهشة . إن العمل الفني باعتباره رمزاً أو علامة على الحالة الذهنية لا ينعزل إطلاقاً ويتثبّت كموضوع (منهج العلم الوضعي) . وهو لايحتاج – في عقل تين – إلى أى مقارنة مع الوثائق غير الفنية . والحقيقة وراء الطُرْفة (مهما يكن عدم القدرة على تحقيقها) هي حقيقة رمزية . ونستطيع أن نحّط – دون تفرقة – على كل المصادر : الرواية، التاريخ، الوثائق ، الُطَرف ... ألخ . إن الحساسية الوحشية لدى الإليزابيثيين»[١٠١] يجرى البرهنة عليها بالإشارة إلى المناظر الخاصة ببيوت الدعارة الواردة في «بركليز» وإلى التودّد لكاترين من جانب هنرى الخامس وإلى

(٩٨) «لافونتين وقصصه الخرافية» ، ص ٣٤٤ .

(٩٩) «عن المثالي في الفن» ، ص ٣٣ – ٥٥ .

(١٠٠) المصدر السابق ، ص ٨٣ .

(١٠١) العصر الإليزابيثي في الأدب الإنجليزي معاصر مع حكم الملكة إليزابيث الأولى (١٥٥٨-١٦٠٣) ، لكن النشاط الأدبي لم يبدأ إلا مع عام ١٥٨٠ وظل حتى عام ١٦٢٠ (المترجم) .

«البلاط الألماني» لمارستين[١٠٢] بمثل ما أن حديث احتضار ميثريدايس[١٠٣] في ترجيديا راسين «تيرهن» على وقار وكياسة الفرنسيين في القرن السابع عشر[١٠٤].

زيادة على ذلك ؛ فإن تين غالباً ما يبحث عن تثبيت انطباعاته ونظرياته من التناغم بين الشواهد التاريخية والشواهد الأدبية. وعلى سبيل المثال، شعر بسرور شديد عندما اكتشف «رحلة في إسبانيا» (١٦٩١) للسيدة أولنوى[١٠٥] «فلا الكتب ولا الصور يمكن أن تكذب . إن شخوص لوب دى بيجا وكالدرون وموريللو[١٠٦] وثوربـاران[١٠٧] تجوب الطرقات»[١٠٨] . وربما كان تين مرتبطاً من سماعه أن كتاب (الرحلة) قد استمد أساساً من المصادر الأدبية ، وأن السيدة دالونى قد لا تكون قد توجهت إلى إسبانيا على الإطلاق[١٠٩] . وزيادة على ذلك ربما لا يكون قد تخلّى عن بصيرته المحورية ؛ وكان عليه أن يقول إن كالدرون ولوب دى بيجا يقولان لنا المزيد عن إسبانيا الجوهرية في العصر الذهبى على نحو أكبر من كل الوثائق في الأرشيف . «إنني مستعد أن أقدم خمسين مجلداً من المواثيق ومائة مجلد من الأبحاث الرسمية من أجل مذكرات شليني[١١٠] أو رسائل القديس بولس الإنجيلية أو حديث المائدة للوثر أو كوميديات أريستوفانيس[١١١] .

(١٠٢) المصدر السابق ، ص ٨٣ (المؤلف) وجون مارستين (١٥٧٦ – ١٦٣٤) كاتب درامى إنجليزى له قصائد شنيعة (المترجم) .

(١٠٣) «مثيريدايس» تراجيديا لراسين نسبة إلى العدو الأكبر لروما (المترجم) .

(١٠٤) «مقالات عن الجدل والتاريخ» ، ص ٢٠٣ .

(١٠٥) مارى – كاترين كونيسة دى أولنوى (حوالى ١٦٥٠ – ١٧٠٥) : مؤلفة قصص الجنيات (١٦٩٨) منها القزم الأصفر ، ولها ذكريات عن إسبانيا (١٦٩٠) . (المترجم) .

(١٠٦) بارتولومى إسبان موريللو (١٦١٧ – ١٦٨٢) : رسام إسبانى مؤسس أكاديمية أشبيليه وهو أستاذ في تناقض الألوان . (المترجم) .

(١٠٧) فرنسيسكو دى ثورباران (١٥٩٨ – ١٦٦٤). رسام إسباني وهو رسام بلاط الملك فيليب الرابع ، اشتهر بلوحاته الدينية . (المترجم) .

(١٠٨) «مقالات أخرى عن الجدل والتاريخ» ، ص ٢ .

(١٠٩) انظر : فولشيه –فولشيه– دلبوسك «السيدة دالونى وإسبانيا» في «المجلة الإسبانية» ، العدد ٦٧ (١٩٢٦) ، ص ١ – ١٥١ .

(١١٠) فونتورد شاليني : نحات من فلورنسا اشتهر بأعماله البرونزية والرخام . (المترجم)

(١١١) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الأول ، ص ٤٦ من التصدير .

والافتراض القائم وراء قناعة تين هو أن الفنان هو بالضرورة رجل أعمق بصيرة بالحقيقة ، وليست مجرد الحقيقة بصفة عامة أو بالمعنى التحويلي للتغير فقط بل أيضا حقيقة عصر أو حقيقة أمة . ومن ثمّ فإنّ بايرون في نظر تين هو إنسان عظيم وممثل ، لأنه أطلّ في ماهية الأشياء رغم أنه كان متمرداً ضد المجتمع ، وكان وحيداً ضد الجميع ، كان يلقى تنديداً واضطهاداً . لكن تين بالنسبة للشخوص الأخرى كان بالأحرى يفترض تناغماً مع عصر أكثر وضوحاً : «إن الكاتب لكي يعرض حالة وجود أمة كلية وعصر كامل كان عليه أن يجمّع حوله تعاطفات عصر كامل وأمة كاملة»[112] . إن «النجاح» مع معاصريه هو علامة التمثيل والتعبير . وينجح الكاتب لأنه يعبّر عن عصره ، كما أنه يمسك بمرآة أو يشيّد المثال الذي يعترف به مجتمعه ضمنياً . إن المؤلف ، أو بالأحرى شخوصه ، تصبح نماذج تُحْتَذى بمثل أنه بدوره يستمد مثاله من الرغبات الغريزية لمجتمعه .

ويكاد يكون كل اهتمام تين بالأدب متركزاً على الشخوص الروائية؛ لأن الشخوص الروائية هي بالنسبة له الكلي – العيني نفسه ، النمط ، المثال . إن النمط «هو شذرة من الإنسان الكلي» أو هو ممثل لغرائز العرْق أو المعالم الرئيسية للحقبة ، وهو أكبر محصلة هامة للفن[113] . إن المثال أو «الفكرة المُصَفّاة» للشاعر تصبح هي «الحاكمة ، الأنموذج»[114] ، إنها «الشخصية ، إنّها مخلوق التخيل الذي يصبح ذا أهمية من الناحيتين التاريخية والاجتماعية ؛ لأنه يوجد تماثل محدد بين ما يعجب به الإنسان وما هو عليه»[115] . ولقد طور تين نظرية من عدة بذور هيمنت على النقد التطبيقي وخاصة في روسيا . ومصطلح (النمط) بمعنى الشخصية الكلية العظيمة ذات التناسب الأسطوري، استخدمه أوجست فلهلم شلجل وشلنج عندما كانا يناقشان هاملت أو فالستاف أو دون كيشوت أو فاوست . وبهذا المعنى تمّ جلبُ المصطلح إلى فرنسا على يد شارل نودييه[116]

(١١٢) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الأول ، ص ٤٧ من التصدير .
(١١٣) «عن المثالي في الفن» ، ص ٥٩ .
(١١٤) «فلسفة الفن» ، ص ١٥٨ .
(١١٥) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الأول ، ص ٢٤٢ .
(١١٦) شارل نودييه (١٧٨٠ – ١٨٤٤) : روائي فرنسي له صالون أدبي ، وهو من الرومانسيين الأوائل (المترجم) .

في مقال بعنوان «عن الأنماط في الأدب»[117] ، واستخدم بشكل مُنحرف في ملحمة حماسية لفيكتور هوجو عن شكسبير (١٨٦٤) . وقد ورد المصطلح بمعنى النمط الاجتماعي (مكان المصطلح القديم «الشخصية») في مناقشة مع ظهور رواية العادات في تصدير بلزاك لأعماله الكاملة بعنوان «الكوميديا الإنسانية» (١٨٤٢) . وفي تصدير لكتاب جورج صاند «رفيق جولة في فرنسا» (١٨٥١) ، وقد تجمّع التياران الرئيسيان عند تين ، وتوجد آثار من التيارين في المثال الهيجلي والنمط الاجتماعي في تصوره . ومعياره في الحكم ينحرف بعيداً عن المفهوم الأكثر حداثة ليرتد إلى الوراء إلى النمط المثالي عندما صاغ نظريته من أجل المحاضرات التي ألقاها في «مدرسة الفنون الجميلة» (١٨٦٧) . ولم يفكر تين إطلاقاً في أنماطه فحسب على أنها صور واقعية وكمصادر للمعلومات عن البنْية الاجتماعية وإن كان قد نفذ إلى شخوص قصص لافونتين وشكسبير وبلزاك وديكنز وآخرين ، وهذا التساؤل في ذهنه . ولم يتبين إلا نفعا ضئيلاً في الواقعية بالمعنى المعتاد . والشخوص الكوميدية أو الأشخاص الواقعيين البسطاء تعد في أدنى المستويات ؛ لأنها تمثل أكثر الأنماط الاجتماعية زوالاً[118] .

وما يُعْجَب به تين أيّما إعجاب في الفن هو تصوير (البطل) ، بل وحتى الإنسان الفائق ، الإنسان القوى الأساسى العاطفى الذى يجده في كل موضع عند شكسبير وبلزاك . وتين – وهو نفسه أكثر الناس استقامة وحساسية – يعيد القوة في التاريخ على نحو ما فعل بركهارت ونيتشه . والقوة تبدو لتين على أنها مدعاة للإعجاب في ذاتها مهما تكن نتائجها الأخلاقية : «أينما توجد الحياة حتى لو كانت بهيمية ومسعورة يوجد الجمال»[119] . والقوة – وهى الطاقة الرائعة – شىء حَسَنٌ فى الفن : «إننى أفضل أن ألتقى بأحد الأغنام عن أن ألتقى بأسد فى الريف الطلق ؛ ولكن إذا كان وراء القضبان فإننى بالأحرى أفضل أن أرى الأسد عن أحد الأغنام . والفن هو مثل هذه القضبان»[120] . إن الفن – ويمكن للإنسان أن يسخر من تين – يزودنا بمجموعة من الوحوش الجميلة فى حديقة حيوان : إن القضبان والأقفاص «وهى تستبعد الخوف ...

(١١٧) فى «هواجس أدبية وأخلاقية وخيالية» (بروكسل ، ١٨٣٢) ، ص ٤١ – ٥٨ .
(١١٨) «عن المثالى فى الفن» ، ص ٩٦ .
(١١٩) تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الرابع ، ص ٣٨٤ .
(١٢٠) «مقالات جديدة عن الجدل والتاريخ» ، ص ١٥٢ .

تحتفظ بالاهتمام والأهمية» . «يمكننا أن نتأمل العواطف الممتازة» . «إن الفن يخرجنا من أنفسنا» . «إن نفسنا تنمو وقد حفلت بالمشاهد»(١٢١) . ولكن تين فى الحياة والتاريخ رأى على نحو متزايد عنف مثل هذه الوحوش . ولقد رسم صوراً مريرة لروبسبير ونابليون على أنهما مسعوران بالخيلاء والأنانية . وحتى إعجابه السابق بالرجال الفائقين الرائعين عند شكسبير وبلزاك أو متسلّقى الجبال القساة عند ستندال قد تعّدل بمعايير أخلاقية ونفعية فى المحاضرات عن المثالى . فهنا يرتّب تين الأنماط وفق قيمتهم الاجتماعية . (وهذا الترتيب يتمشى مع ترتيب الأبطال القائم على التقدم من المحلى إلى الكلى، وينتهى بالمثل إلى الفن الأكثر عمومية والأكثر مثالية على أنه الفن الأقصى). ويجب تفضيل الرجال الأقوياء على الأنماط الواقعية لكل الأبطال الحقيقيين المحسنين للإنسانية الذين يُدْرَجُون فى أعلى قمة(١٢٢) .

هذا الترتيب الجديد فى سلّم القيم حسب (درجة الإحسان) عند الشخوص يفضى إلى نتائج فى الأحكام الأدبية تبدو غير متسقة بالمرة مع النزعات الدائمة لذوق تين . إنه وهو مدفوع بمنطق خطاطية كان عليه أن يضع «الشخوص الكاملة ، الأبطال الحقيقيين» فوق المجرمين العاطفيين الكبار أو الممسوسين . وكان عليه أن يدرج النساء المثاليات من أمثال ميراندا وإموجين وإيفيجينيا فى مسرحية جوته التى تحمل اسمها ، والشهداء من أمثال بوليوكت وأخيراً أبطال الملاحم القديمة : سيجفريد ، رولان ، السيد . «وأبعد من هذا وفى مجال أعلى نجد المخلّصين وآلهة اليونان أو اليهودية والمسيحية ممثلين فى المزامير والأناجيل وسفر الرؤيا ، وتلك السلسلة المستمرة من الاعترافات الشعرية والتى آخر سلاسلها وأنقاها «السيوف» [للقديس فرنسيس] «محاكاة المسيح»(١٢٣) .

ويربط تين هذه الثلاثية من الأنماط (الواقعى ، والمميز ، والمثالى) بخطاطية ثلاثية عن التاريخ . ففى العصور الشديدة الثقافة والتهذيب رأى فى الحقب الناضجة عندما يكون المجتمع فى ذروة تطوره وعندما يقف الإنسان فى منتصف الطريق كما حدث

(١٢١) «مقالات جديدة عن الجدل والتاريخ» ، ص ١٥٢ .
(١٢٢) «عن المثالى فى الفن» ، ص ١٠١ ، ص ١٠٤ – ١٠٥ .
(١٢٣) «عن المثالى فى الفن» ، ص ١٠٧ – ١٠٨ .

بالنسبة لليونان في القرن الخامس قبل الميلاد وفي إسبانيا وإنجلترا في نهاية القرن السادس عشر ، وفي فرنسا في القرن السابع عشر ، وفي عصر تين نفسه يظهر أدنى الأنماط وأصدقها في الأدب الكوميدي والواقعي وأكثر الأنماط عنفاً وثباتا في الأدب الدرامي والفلسفي . لكن الإبداعات المثالية الحقة لا تتوفر إلا في العصور البدائية والبسيطة . وعلينا أن نرتد إلى عصور سحيقة إلى أصل الشعوب وسط أحلام الطفولة الإنسانية لكي تجد الأبطال والآلهة[١٢٤] . وتين – وقد تفكك منه التماسك، والذي لم يقدر إطلاقا بصفة خاصة الفن البطولي البدائي – رفض أن يعرض الأبطال الخُلّص والنماذج الأريحية المحسنة على أنها في الذروة جمالياً . وهو لايزال يجد في شكسبير وبلزاك أشد أعمال الأدب عمقاً : «إنها تظهر أفضل من أي أعمال أخرى الشخوص المهمة والقوى الأولية وأعمق طبقات الطبيعة الإنسانية»[١٢٥] . والخطاطية الأخلاقية إنما يفرضها تين فرضاً ولا يوفق بينها وبين ما هو جمالي على نحو حقيقي .

وفي البداية يبدو تين وقد طرح آراء دقيقة عن الفرق بين الفن وفلسفة الأخلاق . وتين سخر من فكتور كوزان من مصطلح «الجمال الأخلاقي» والرأي القائل إن الفنان هو «سيد الفضيلة»[١٣٦] . وهو في الغالب يؤكد أن «الفنان يستهدف فحسب إبداع الجمال»[١٣٧] ، وأن علم الجمال وفلسفة الأخلاق متمايزان تماما[١٢٨] . وهو يلوم النقاد والروائيين باستمرار على إضفائهم الطابع الأخلاقي . ومن ثمّ ، فإن نقد ماكولي يبدو له محدودا للغاية ، نظراً لأن ماكولي (الذي مع هذا يعجب به أيما إعجاب) يبدو دائما على أنه «قاض يحكم على الصواب وعلى الخطأ»[١٢٩] ؛ وهو يرى أن ثاكري يهتم للغاية بأن يجعل غايته الوعظ والإرشاد[١٣٠] ، ويفضل تين للغاية السيدة مارنف في «ابنه العم الصغيرة» على شارب . وجانب من اعتراضه على إضفاء الطابع الأخلاقي

(١٢٤) «عن المثالي في الفن» ، ص ١٠٦ – ١٠٧ .
(١٢٥) «عن المثالي في الفن» ، ص ١٠٣ .
(١٣٦) «الفلاسفة الكلاسيكيون في القرن التاسع عشر» ، ص ١٥٠ .
(١٢٧) «حياته» ، المجلد الثاني ، ص ١٢٢ .
(١٢٨) «حياته» ، المجلد الثاني ، ص ٢٤٤ – ٢٤٥، «مقالات جديدة عن الجدل والتاريخ» ، ص ٤٠ .
(١٢٩) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الخامس ، ص ١٥٥ .
(١٣٠) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الخامس ، ص ٧٠ .

على الجمالى أنه يؤازر الفن الموضوعى : إنه يؤازر شكسبير «التعاطفى» ضد الفن الذاتى «المتمركز» عند ملتون[١٣١] . وتين فى الدراما والرواية هو على الأقل مشايع شديد للموضوعية ، بمعنى غيبة المؤلف عن الكتاب . ويجب على الروائى «أن يكون عالم نفس يستمتع من خلال التأمل بعظمة شعور ضار أو نزعة آلية منظمة لشخصية مؤذية»[١٣٢]. وهو يمدح رواية «الأحمر والأسود» لستندال بسبب الاختفاء الكامل المفترض للمؤلف وراء العمل[١٣٣] . وإعجابه برواية «السيدة بوفارى» لفلوبير وقصص مريميه قائم على الباعث نفسه . إن مريميه «يطمس نفسه . إنه لا يلعب لعبة الدليل الباحث عن كنوزه»[١٣٤] . ولقد شعر تين بأن تعليق المؤلف إنما يضعف الوهم . «إن الفن يخفف والشعر يختفى»[١٣٥] . ولقد كان أيضا من الناحية الشخصية معارضا لإظهار الانفعال . «إننى أعتقد أن المبدأ العظيم عند جوتييه وستندال هو أن يكونا صادقين ؛ يجب ألا يتلاعبا بمشاعركم على الورق ... ومن الابتذال الكشف عن قلب المرء : من الأفضل الاتهام بأن المرء ليس لديه أى منها»[١٣٦] . غير أن اعتراض تين على الفن الأخلاقى ليس أمراً شخصياً وجمالياً فحسب : إن الاعتراض نابع أيضا من قناعة بأن «الجوهرى فى الإنسان خفى كامن وراء الشعارات الأخلاقية»[١٣٧]، وأنه سواء كان بطرس أو بولس شريراً إنما فإنه لا يهم سوى معاصريهما[١٣٨] والذين كان عليهم أن يعيشوا معهما .

وواضح أن نظرة تين قد تغيرت ، وفى محاضراته عن المثالى (١٨٦٧) يحاول أن يصل إلى توفيق بين المعيارين الجمالى والأخلاقى . والحل الذى طرحه – بما فيه من تقدير لأريحية البطل – يبدو غير مُرْضٍ بشكل فريد . إن الدلالة الأخلاقية للعمل الفنى بصرف النظر عن قيمته الجمالية – لايمكن الحكم عليه بأريحية الشخصية الرئيسية

(١٣١) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الثانى ، ص ٤٢٠ («لافونتين وقصصه الخرافية» ، ص ٦٦) .
(١٣٢) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الخامس ، ص ١١٨ .
(١٣٣) «مقالات جديدة فى الجدل والتاريخ» ، الطبعة الثانية عشرة ، ص ٢٤٠ ، ص ٢٤٦ – ٢٤٧ .
(١٣٤) «مقالات أخرى عن الجدل والتاريخ» ، ص ٢٢٥ – ٢٣٦ .
(١٣٥) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الخامس ، ص ١٢٧ .
(١٣٦) «حياته» ، المجلد الثالث ، ص ١٧٧ .
(١٣٧) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الخامس ، ص ١٤٢ – ١٤٣ .
(١٣٨) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الخامس ، ص ١٥٦ .

بمعزل عن العمل نفسه . وإن فونيم شخصية أفضل من فيدر ، ولكن هذا لايعنى أن مسرحية «عبادة الربة ميثرا» أكثر تفوقاً إما جمالياً أو أخلاقياً على المسرحية الأخرى .

وبالفعل نجد أن معيار هيبوليت تين عن التمثيل وقيمة الحقيقة بالنسبة للعمل الفنى وفائدته الاجتماعية قد تعدّل كثيراً فى التطبيق من جراء إيمانه بالفردية والتعبير عن الفردية . وهو فى الخطابية والتاريخية (المستمدة من هيجل) والتى يتحرك فيها لايوجد تناقض بين المحاكاة والتعبير ، بين الحقيقة والشعور . إن الفن ممثل للواقع ومعبر عن الشخصية معا . والمؤلف يعبّر عن نفسه وعن نظرته الخاصة للعالم ، ومن ثَمَّ يصور العالم من حوله وينفذ فى ماهية الأشياء . وتين يقول لنا «إن الماهية» – وهى مصطلح فنى – إنما يَفْضُلُ أن تحلّ محلها «الشخصية الرئيسية وكيْفٌ لافت ورئيسى ووجهة نظرها منه وسلوك جوهرى [هكذا !!] لوجود الأشياء»[١٣٩] . وهدف الفن هو – هكذا– تمثل «الخصائص» التى هى فردية، وفى الوقت نفسه دالة ومهمة بالنسبة للواقع معا . وتين على عكس الرأى المعتاد لا يريد أن يستبعد الفردية أو أن يحلّها . ففى رسالة إلى سانت – بوف الذى طرح هذا النقد[١٤٠] يؤكد تين «أننى لم أقصد إطلاقاً أن أستنبط الفرد ، وأن أعرض على شكسبير أو سويفت ككاتب من الكتاب أن يظهر مثل هذه اللحظة أو تلك فى موضع بعينه»[١٤١] ، بل بالعكس : إن هدف تين الرئيسى كناقد هو بالضبط التقاط الفردية ، لا فردية الشخص فحسب ، بل أيضا التقاط عصر أو أمّة : «إن فكرتى الرئيسية هى أن على المرء أن يطرح الانفعال والعاطفة الخاصة للإنسان الذى يصفه المرء ... بالاختصار يصوره على طريقة الفنانين ، وفى الوقت نفسه يعرب عنه بطريقة الاستدلاليين العقلانيين»[١٤٢] . هذا هو ما قصد إليه تين بالنقد السيكولوجى (مقابل النقد الإنجليزى الأخلاقى) . وفى فقرة يشخّص فيها الإنسان على أنه «آلة روحية» . يقول : «إننى لم أعد أحب التمثيلية بحركاتها ، وإننى أشعر

(١٣٩) «فلسفة الفن» ، ص ٥١ .
(١٤٠) «أحاديث يوم الاثنين الجديدة» (الطبعة الثالثة ، ١٨٧٨) المجلد الثامن من ، ص ٨٨ .
(١٤١) «حياة» ، المجلد الثانى ، ص ٣٠٨ .
(١٤٢) «حياة» ، المجلد الثانى ، ص ٢٦١ .

معها بثقل العقبات ؛ إنني أرى مسبقاً المنحنى الذى ستسير عليه حركته ؛ وأنا لا أشعر إزاء هذا بالكُرهْ أو الاشمئزاز . لقد خُلقتُ هذه المشاعر على عتبات التاريخ ، ولقد تذوقت اللذة العميقة الخالصة للغاية ، لذة رؤية النفس وهى تعمل وفق قانون محدد فى بيئة مع التنوع الكلى للعواطف الإنسانية»[١٤٣] . إن تين يبحث عن نفس الكاتب وعقله ، وهو يريد أن يفهم ويحلل هذه النفس كنوع من نسق تهمين عليه «ملكة كبرى حاكمة» .

إن مصطلح «ملكة كبرى حاكة» قد فُهم عادة على أنه مبدأ النظام ، على أنه حلقة وسطى بين القوى الجمعية الخاصة بالعرْق – الوسط – الآن ، والأحداث النفسية ويمكن التفكير فيه أيضا على أنه مبدأ جبرى طبيعى آخر ، على أنه أحبولة خاصة بالتصنيف بها يوضع الناس فى عيون أو فتحات أبراج الحمام حقيقية وفق الأنماط الفردية : النمط العاطفى، النمط التخيلى ، النمط العقلانى ... إلخ ، ومما لا شك فيه أن تين فكر فى العقل الإنسانى غالباً فى إطار التماثلات الميكانيكية . وهو يقول «إن عبقرية الإنسان الخاصة هى أشبه بساعة ، إن لها نظامها الآلى ومن بين أجزائها زنبرك رئيسى . فاستخلاص هذا الزنبرك انظر كيف يوصّل الحركة للأجزاء الأخرى ، وتتبٌع هذه الحركة من جزء إلى جزء إلى أن تصل إلى عقارب الساعة ؛ حيث تنتهى الحركة»[١٤٤] . بل وحتى أنه يفكر بتكرار أشد فى إطار التماثلات المستمدة من علم الحيوان ، ومن ثمٌ فإن المَعلَم المُهيمْن للأسد هو أنه آكل لحوم كبير ، وهذه الصفة تحدد شكل وحجم أسنانه وفكه ؛ تحدد شكل عضلاته وعينه ، تحدد معدته وأحشاءه وكذلك معالمه «الأخلاقية » . ولقد تعلم تين من علماء البيولوجيا أن يتحدث عن قانون التوازن العضوى أو ترابط الاعتماد المتبادل للخواص[١٤٥] . ولقد أوحى بأن الناس يمكن أن يصنفوا فى عائلات وأنواع كما هو الحادث فى عالم الحيوان[١٤٦] . وهنا نجد سببا من أسباب الانجذاب لقصص [illegible] بين الخرافية والمقارنات العديدة بين الناس والحيوانات : إن الناس أسُود وذئاب وثعالب وقرود ؛ والإنسان بصفة عامة يسمى حتى «غوريللا عنيفة وفاسقة»[١٤٧] .

(١٤٣) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الخامس ، ص ١٥٦ .
(١٤٤) «تاريخ الأدب الأنجليزى» ، المجلد الخامس ، ص ٤ – ٥ .
(١٤٥) «مقالات عن الجدل والتاريخ» ، ص ٢٦ – ٢٧ من التصدير .
(١٤٦) «حياة» ، المجلد الرابع ، ص ١٠٩ .
(١٤٧) «أصول فرنسا المعاصرة» ، المجلد السابع ، ص ٣٣٠ .

لكن «المَلَكَةَ الحاكمة المتحكمة ليست مجرد مبدأ آلى أو بيولوجى ؛ فهى فى الأغلب مبدأ الفردية : إنها «الحالة النفسية المهيمنة والدائمة»[١٤٨] . وكل ألمعية لها ملكة حاكمة مثل العين» الحسّاسة بالنسبة للون الواحد»[١٤٩] . إنها فى وقت واحد داخل المؤلف ومايكتشفه المؤلف ويستخرجه من العالم المحيط به . إن الفنان يختار مَعْلَماً رئيسياً : إنه هو نفسه لا يرى الأشياء إلاّ من خلال ملكته الحاكمة . ومصطلح «الملكة الحاكمة» يبدو أنه ليس مصطلحاً سعيداً يدل على هذه الهيمنة الخاصة بالعقل . وواضح أن لها أسلافا فى النظرية الروائية ؛ وتعبير «العاطفة الحاكمة» – وهو التعبير الشعرى عند الشاعر ألكسندر بوب – يمكن أن نجده تحت أسماء مختلفة (مثل الشكل الحاكم أو المتحكم) عند مونتينى[١٥٠] وبيكون وباسكال[١٥١] .

ولكن واضح أن النظرية تبالغ فى جعل الملكة الحاكمة مفردة واستثنائية . وتين (الذى يبدو منطقياً فى نظر عديد من المراقبين) لديه بالفعل نظرة لاعقلانية عميقة عن الطبيعة الإنسانية : «إذا ما تحدثنا بدقة فإن الإنسان مجنون بالطبيعة على نحو ما أن الجسم مريض ؛ إن العقل والصحة يأتيان لنا كنجاح مؤقت ، كحادثة سعيدة»[١٥٢] . إن الإدراك الحسى الخارجى والذاكرة مليئان بالهلوسة ؛ إن حياة الإنسان الحقيقية هى حياة «المجنون الذى يعود إلى العقل بين الفينة والأخرى ، ولكنه فى الحقيقة (من نوع مادة الأحلام) قد شكل منها»[١٥٣] . وتين يتفق مع ما يتصوره من أن لديه سيكولوجيا شكسبير . «إن الإنسان آلة عصبية محكوم عليه بالمزاج ومعرّض للهلوسات ومشحون بعواطف جامحة ، وهو فى جوهره لا يلجأ للعقل ، وهو خليط من الحيوان والشاعر . وعقله ليس إلا الحيوية ، وفضيلته ليست إلا الحساسية ، وتخيله هو دليله

(١٤٨) «أصول فرنسا المعاصرة» ، المجلد السابع ، ص ٢٣٠ .

(١٤٨) «مقالات عن الجدل والتاريخ» ، ص ٩ من التصدير .

(١٤٩) «مقالات جديدة عن الجدل والتاريخ» ، الطبعة ١٢ ص ٢٢٥ .

(١٥٠) القسم الثالث ، الفصل الثانى من كتاب مونتينى «مقالات» طبعة موريس رات (باريس ، ١٩٤٨) المجلد الثالث ص ٢٥ .

(١٥١) انظر : طبعة ماينار ماك لكتاب بوب «مقال عن الإنسان» (لندن ، ١٩٥٠) ص ٣٦ من التصدير وص ٧١ فى الهامش فى الملاحظات أسفل الصفحة .

(١٥٢) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الثانى ، ص ١٥٨ .

(١٥٣) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الثانى ، ص ١٥٩ .

ومرشده ؛ وهو ينقاد–كيفما اتفق وسط ظروف محددة ومعقدة للغاية – إلى الألم والجريمة والجنون والموت»[١٥٤] . ويبدو هذا مفرطاً في الشناعة والفظاعة . إلا أن تين يتصور الشعراء والكتاب العظام على أنهم أشكال من المَسّ الحافل بعاطفتهم الحاكمة المتحكمة الوحيدة ؛ ألا وهي التخيل الذي يتحكم أيضا في الشخوص التي يتصوّرونها . ويوصف تخيل شكسبير بأنه «متحرر من قيود العقل والأخلاقيات»[١٥٥] ؛ ويجرى تصوير بلزاك على أنه مهووس عاطفي مليء بالعمل والشره والشهوة ، والذي يواجه (على شكل رؤى) عالما مماثلاً من الشخصيات التي أصابها المس والجنون : فيليب بريدو وجراند العجوز وهولوت (في «جامبارا»[١٥٦] و«ماسيميللا دوني»[١٥٧]: وهي رواية صغيرة في جزءين يعدد تينَ فيها سبعة مجانين مهووسين)[١٥٨]. وحتى ديكنز – رغم أن تين يتبيَّن ملامحه العاطفية والأخلاقية – يبدو أنه مبدع عالم من الحمقى والساخرين والمجرمين والبلهاء . وأحيانا يجرى استخدام مفهوم «العاطفة الحاكمة» على يد تين بمهارة شديدة : فيجرى تحليل جورج سورل[١٥٩] في إطار عاطفته الحاكمة ألا وهي الكبرياء ، وجيرى حل كل تناقضاته الظاهرة لسلوكه . ولكن كثيراً ما نجد «الملكة الحاكمة» لاتفيد إلا كصيغة آلية ترد المعقد إلى البسيط . وهكذا في الكتاب بأسره عن ليفي ؛ فإن تين يصر برتابة على مَعْلَم واحد: خطيب يتحول فيصبح مؤرخا»؛ أو يكرر لأغراض ساخرة أن كوزان هو «رجل الفصاحة» ، ولا شيء آخر لكي يرسم كاريكاتوريًا نتوراً مشابها في غالبيته للمبالغة التي يرسمها الفنان دومييه[١٦٠] للمحامين ذوى الأنوف الكبيرة .

إنَّ مصطلح «المَلَكَة الحاكمة» يربط عقل الفنان بشخصية عالمه . والعمل الفني هو أيضاً تعبير شخص . ونادرا ما يهتم تين بالسيرة كسيرة . وعندما صححّ له جان

(١٥٤) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثاني ، ص ٢٥٩ .
(١٥٥) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثاني ، ص ١٩٤ .
(١٥٦) بحث فلسفي كتبه بلزاك عام ١٨٣٧ (المترجم) .
(١٥٧) رغم أن رينيه ويليك يذكر أنها رواية صغيرة ، إلا أنه جاء في كتاب «قاموس أوكسفورد الموجز عن الأدب الفرنسي» ، بإشراف چويس م . هـ . ريد أن هذا بحث فلسفي صدر عام (١٨٣٩) (المترجم) .
(١٥٨) «مقالات جديدة عن الجدل والتاريخ» ، ص ١٥٦ من الملاحظات في هامش الصفحة في الأسفل .
(١٥٩) أحد شخوص رواية «الأحمر والأسود» للروائي الفرنسي ستندال . (المترجم) .
(١٦٠) أونوريه دومييه (١٨٠٨ – ١٨٧٩) . فنان وكاتب ساخر ونحات فرنسي له حوالي ٤٠٠٠ لوحة . وهو في فنه يتبع المذهب الانطباعي . وله كتاب «الكاريكاتور» الصادر عام ١٨٣٢ (المترجم) .

جاك جوسراند تفاصيل«تاريخ الأدب الإنجليزي» هنّأ تين نفسه على أنه ركز على الأعمال نفسها[١٦١]. وتين (في عام ١٨٥٦) كان راضياً تماماً عن أن يعمل بدون معلومات عن السيرة الخاصة بديكنز : «إن أربعين مجلداً هي أكثر من كافية لمعرفة إنسان ... إن ألمعيته واردة في أعماله»[١٦٢] . ولايحدث إلا عَرَضاً أن يستخدم تين المعرفة المتعلقة بالسيرة ، ولكن حتى هنا فإنّها تُستخدم كمصدر معلومات عن حالة الحياة ونفسية الإنسان أكثر من كونها سرداً نسقياً . وصورة الشاعر ألكسندر بوب هي صورة مرسومة بالفسيفساء ، وقد رسُمت بعناية تجمّعت من نوادر تمّتْ غربلتها إلى حد كبير من كتاب «حياة الشعراء» لجونسون ، وهي تصور الشاعر بوب على أنه خبيث ، تافه ، قزم غير مخلص[١٦٣] . غير أن تين يعرف أن كل هذه المعلومات لايجب سردها ضد الشعر. فهو لا يملك إلاّ أن يقول : «إنني أرغب حقا في أن أتمكّن من الإعجاب بأعمال بوب التخيلية ، لكنني عجزت عن هذا»[١٦٤] . ولكن مع ملتون وشكسبير ، فإن التفسير القائم على الشخصية يصبح ذا أهمية أكبر . لقد أخذ تين بوجهة النظر القديمة المعروفة عند بليك وكولردج وشيلر وشاتوبريان وكبل[١٦٥] من أن ملتون «أعار الشيطان نفسه الجمهورية»[١٦٦] وهو يقول على نحو مليء بالعبث وإن كان مع بعض التفصيل (في مقالات لجونز فري في ١٨٣٨)، إن «هاملت (هو) شكسبير»[١٦٧] أو إن جاك «هو قناع شفاف نستطيع أن نرى وراءه وجه الشاعر»[١٦٨] . وتين يستمد من فيلاريت شال[١٦٩] ما يعدّه تفسيراً جديداً قائماً على السيرة عن (السونيتات)[١٧٠] .

(١٦١) «حياة» ، المجلد الرابع ، ص ٣١١ .

(١٦٢) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الخامس ، ص ٤ .

(١٦٣) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الرابع ، ص ١٧٦ وما بعدها .

(١٦٤) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الرابع ، ص ١٨٥ .

(١٦٥) جون كبل (١٧٩٢ - ١٨٦٦) : شاعر ورجل دين إنجليزي ، وأستاذ الشعر بجامعة أكسفورد (١٨٣١ - ١٨٤١) . (المترجم)

(١٦٦) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثاني ، ص ٥١٦ .

(١٦٧) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثاني ، ص ٢٥٨ .

(١٦٨) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثاني ، ص ٢٧٠ .

(١٦٩) «دراسات عن شكسبير» (١٨٥٢) وشال بدوره استمدّ النظرية من أرميتاج براون «قصائد السيرة الذاتية عند شكسبير» (١٨٣٨) انظر : م . هـ . أبرامز : «المرآة والمصباح» (نيويورك ، ١٩٥٣) ص ٢٤٦ ومابعدها .

(١٧٠) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثاني ، ص ١٧٦ .

وهو – بشكل عام – يرسم صورة بارزة للغاية لشكسبير بشكل عاطفي مستمدة من التراجيديات . وهو يفترض وجود قصة خيالية في (السونيتات) . ولقد احتج الفيلسوف المعاصر الإيطالي كروتشه بغضب ضد هذا التشخيص ؛ حيث إن الإنسان في النهاية لايعرف ما إذا كان الشعراء أم القتلة ، التقابلات والتناغمات الفنية أم المشاجرات والخنجر هي التي تتراكم أمامنا»[١٧٠] ولكن بينما يبدو أن تين مؤمناً بالتوحيد بين شكسبير وأبطاله ومجرمين فإنه كان مبالغاً ، وأن الأبطال أنفسهم يبدون بشكل مفرط متوحشين ومجانين ، كما أن تين لايتجاهل تحفظ شكسبير ومقدرته الإبداعية :

«إن الاستعارة ليست هواه ، بل هي شكل فكره . وهو في ذروة العاطفة لايزال يتخيل . وعندما يتذكر هاملت يائساً الشكل النبيل الذي عليه والده يرى الصور الأسطورية التي يملأ بها ذوق العصر الشوارع ذاتها . وهو يقارن هذا بـ :

محطة أشبه بكوكب عطارد المنذر

وهو يتألق على سماء تُقَبِّل الجبل

[الفصل الثالث ، المنظر الرابع]

وهذه الرؤية الساخرة وسط الذم العنيف تبرهن على أن هناك فناناً مصوراً يكمن خلف الشاعر . وبلا إرادة وخروج على الفصل الزمني يمزّق القناع التراجيدي الذي يغطي وجهه ؛ ويكتشف القارئ وراء الملامح المتراكبة لهذا القناع المرعب ابتسامة رشيقة وملهمة لم يحلم بها إطلاقاً»[١٧٢] . إن التقابل بين الشاعر والفنان المصور (وهو يقصد بالفنان المصور الفنان الذي يتأمل عالمه) يمكن ألا تُرْسم بسعادة غامرة ؛ غير أن تين كما نرى ليس غافلا عن قدرة الفنان على النمو والاستسلام للعالم الذي يحيط به .

وكثيراً ما يبدو الفن عند تين على أنه مجرد الانفعال الشخصي . وهو – وهو يتحدث عن ميكلأنجلو – إنما يتحدث عن الفنان على أنه يحاكي على نحو إرغامي إحساساً باطنيا[١٧٣] ، ويذهب إلى أن ميكلا نجلو قد غيرّ النسب العادية للجسم

(١٧١) عند أريوستو «شكسبير وكورني» (الطبعة الثالثة ، باري ، ١٥٤٤) ص ٨٤ .
(١٧٢) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثاني ، ص ١٨٧ .
(١٧٣) «فلسفة الفن» ، ص ٦٢ .

البشرى تحت وطأة مثل ذلك الضغط الباطنى . إن التشبيه تعبير عن الانفعال . والانفعال والإخلاص الانفعالى هما عند تين فى الغالب معياران للفن الممتاز : «مطلوب ينبوع من الأفكار الحية والعواطف الصريحة لصناعة شاعر حقيقى»[174] . «والعنف فى عمل العقل لايأتى إلا من إخلاص عاطفة شخصية وأصيلة»[175] ويلتمس تين عذراً لوردزورث (الذى يضايقه) بقوله : «بعد كل شىء فإن الرجل مقتنع»[176] ؛ والأديب سورى ينال تعنيفاً ؛ لأنه «يفكر قليلاً فى أن يحب بروعة عن أن يكتب بروعة»[177] . ولا يعبأ تين بالاعتراض القائل إن سورى المحب سوف يُنسى، وأننا لن نتذكره إلا لأنه يفكر فى الكتابة بروعة[178] . بل إن هناك فقرة غريبة تصف طريقة لافونتين فى التأليف : «إنه يرى شذرات من المناظر الطبيعية أو الحركات أو ما هو فكاهة أو الشخصيات المؤثرة كما لو كان فى حلم . وإبّان هذا الزمن تكون يده قد كتبت أبياتا غير منتهية ، تنتهى بمقاطع مماثلة ؛ ويحدث أن الأبيات تأتى مماثلة للحلم ؛ إن جمله مجرد تسجيل للانفعالات[179] . ولافونتين باعتباره شاعراً وحرفيًا تقليدياً ومعقداً على نحو ما نجده فى أى وضع فى التاريخ الأدبى يتحول إلى عالم، ويتحول إلى كاتب آلى ، «إن الاهتزاز والدأب» يصبحان شيئاً أشبه بقصيده (كوبلاخان) . والشعر على نحو ما يقول تين هو «الصيحة اللا إرادية» للإحساس الحى ، انكشاف منزوٍ داخل نفس تفيض»[180] .

ويمثل هذا التصور للشعر فإنه لا يوجد ما يدعو إلى الدهشة إذا ما وجدنا أن تين لايدرك أهمية الشكل والوحدة فى العمل الفنى إلا نادراً . وهو يفعل هذا بأستاذية فى فصل من كتابه «فلسفة الفن» . وهو يضيف معيار «تقارب التأثيرات» إلى معيارى أهمية الشخوص وأريحيتها . وأحيانا ما يمدح مؤلفاً بسبب إحساسه بالشكل . ومن ثمّ

(١٧٤) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الرابع ، ص ١٧٩ .

(١٧٥) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الأول ، ص ٥١ .

(١٧٦) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الرابع ، ص ٣١٨ .

(١٧٧) هنرى هوارد سورى ؛ حوالى (١٥١٧ - ١٥٤٧): شاعر إنجليزى قد أعدم من جراء اتهام جائر وهو فى الثلاثين من عمره . وقد نقل السوناتا من إيطاليا إلى إنجلترا (المترجم) .

(١٧٨) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الأول ، ص ٢٧٧ .

(١٧٩) «لافونتين وقصصه الخرافية» ، ص ٩٦ .

(١٨٠) «أصول فرنسا المعاصرة» ، المجلد الأول ، ص ٢٠٥ .

يقال إن سبنسر وتشوسر هما أول المؤلفين الإنجليز الذين لديهم «إحساس بالكليّة . إنهما يفهمان التناسبات والعلاقات والمتقابلات ؛ إنهما (يؤلفان)»[١٨١] . لكن الحبكة أو الحدث يجرى التقليل من شأنه دائما . إن الحبكة «هى مجرد سلسلة من الأحداث وترتيب للموقف منظم ليبرز الشخصيات»[١٨٢] . وعندما يزمع تين أن يناقش الشعر الغنائى الحديث يعتنق وجهة نظر عاطفية خالصة. إنه – وهو يتحدث عن بيرنز – يقول: «فى هذه اللحظة فإن الشكل يبدو أنه ينحل فى لا شىء ويختفى ؛ وإننى لأتجاسر فأقول إن هذا هو المَعْلَم العظيم للشعر الحديث»[١٨٣] . إن الشكل والحبكة والنقاء لا تغنى تين إلا على نحو ضئيل ، لكنْ لديه اهتمام قوى بعنصر السطح الجمالى : بالقاموس الشعرى . وهو بطريقة غير فنية ، وإن كانت على نحو دقيق تماماً ، يمكنه أن يصف الأسلوب فيقول «إن الإنسان يحكم على العقل بين العقول بأسلوبه»[١٨٤] . وهو طوال الكتاب عن الفلاسفة الفرنسيين يستخدم ملاحظات أسلوبية لتحقيق أهدافه الساخرة . وعلى سبيل المثال يتفكّه ويرى كيف أن الاطنابات عند مين دى بيران[١٨٥] يمكن ترجمتها إلى لغة محيطة شاملة مستوعبة . إنه يراكم الملاحظات عن المجازات والغباء المحطم للجمل عند سان سيمون[١٨٦]، والاختيار الدقيق للكلمات عند لابروييير[١٨٧]. وتجد كذلك الرطانة الملغزة والغامضة والطنانة فى الفقرات التأملية عند بلزاك[١٨٨] . وهو يصف أسلوب ستندال المجرد بتعاطف ، ويبدو أنه يتقبل هنا استخفاف الروائى بالأسلوب المجازى باعتباره غير فرنسى وغير معقول[١٨٩] ، وإن كان أسلوبه هو لم يكن مجرداً ولا مجازياً .

(١٨١) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الأول ، ص ٣٥٥ .
(١٨٢) «عن المثالى فى الفن» ، ص ١٤٢ .
(١٨٣) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الرابع ، ص ٢٦٧ .
(١٨٤) «الفلاسفة الكلاسيكيون فى القرن التاسع عشر فى فرنسا» ، ص ٨١ .
(١٨٥) مين دى بيران (١٧٦٦ – ١٨٢٤): فيلسوف فرنسى له «تأثير العادة على ملكة التفكير» (المترجم).
(١٨٦) «مقالات عن الجدل والتاريخ» ، ص ٢٤٨ – ٢٥٠ .
(١٨٧) «مقالات جديدة عن الجدل والتاريخ» ، ص ٥٩ – ٦٠ (المؤلف) . وجان دى لابروييير (١٦٤٥ – ١٦٩٦) : أديب فرنسى متمكن من فن الشعرية (المترجم) .
(١٨٨) المصدر السابق ، ص ٦٨ ومابعدها .
(١٨٩) المصدر السابق ، الطبعة الثانية عشرة ، ص ٢٥٤ .

وتين فى تحليلاته النقدية يعود إلى تقابله الرئيسى بين الشعر الأصيل – شعر الانفعال والعاطفة ، الفردى ، الكتابة «ذات الطابع الخاص المميز» شعر الشمال وإنجلترا وشكسبير وبايرون – وبين الشعر البلاغى فى التراث الفرنسى ، وهو الشعر الذى روحه الكلاسيكية عقلانية ، ومن ثم غير شعرية . وتين منذ كتاباته الأولى فى كتاب «لافونتين» (١٨٥٣) وكذلك كما فى حديثه المستفيض الأخير عن الأدب ، فإنّ الفصل عن الروح الكلاسيكية فى «النظام القديم» (١٨٧٥) قد حارب هذه الروح الكلاسيكية ووصفها باتساق كامل . وهناك رسالة مبكرة تضع تقابلاً بين التراجيديا الفرنسية فى القرن السابع عشر وهو فن الخطابة والتحليل، والذى لا نصل فيه إلى معرفة الناس وبين فن شكسبير الذى يبدع الوهم والأفراد، وبالاختصار يبدع «الخصائص المميزة»[١٩٠]. إن الأسلوب الخطابى يمتد من مالرب وجويزدى بلزاك إلى ديليل وفونتين . «العقل المتعقّل» الذى لا يريد أن يعتنق امتلاء الأشياء وتعقدها[١٩١] . وهذا الأسلوب بالنسبة لتين ليس فحسب هو الآفة الكبرى للشعر بل أيضاً القوة العقلية التى أفضت إلى نشوب الثورة الفرنسية ونابليون وسقوط فرنسا عام ١٨٧٠ . إن الروح الكلاسيكية مقترنة بالروح العلمية الجديدة تسببت فى الانفجار المميت : مفهوم حقوق الإنسان والفكرة الشاملة التى كلها عبث عن مجتمع جديد وعقلانى ، يوتوبيا غير إنسانية بلا جذور ، طغيان مركزى سواء أكان جمهورياً أم استعمارياً .

وتين يفرط فى المبالغة بالنسبة للنزعة العقلانية والديكارتية فى الكلاسيكية الفرنسية والتأثير الشامل للتأثيرات الأدبية عن الثورة. ولكنه يبدو لى أنه على حق تماماً عندما يقول إن الثورة تنمو من القرن الثامن عشر ، وهى تواصل (أيضاً فى الموضات والرطانة والذوق) تراث فرنسا الكلاسيكية . ولايجب تفسير هذا على أنه نتيجة نشوء الرومانسية فى القرن الثامن عشر. ولكن مهما تكن دقّة آرائه عن هذه المسائل الكبيرة ، فإنه لايحكم على الأدب الخاص بالقرن السابع عشر بهذا الأنموذج المجرد ومدحه قاصر على المؤلفين الذين نجحوا فى الإفلات من هذا الأنموذج : لافونتين الذى رأى تين فيه الناجى الوحيد من الروح الغالية (أى الروح الفرنسية) رأى فيه مجرد إنسان عاطفى ذى حساسية عنيفة . ويجرى تناول راسين على أنه ممثل الروح الكلاسيكية والعقل البلاغى الذى يفشل فى إبداع شخوص حية ولا يقدم سوى تجريدات عامة تنطق بالأمور المبتذلة الشائعة . غير أن راسين لايجرى إنقاذه فى نظر تين إلا برقة

(١٩٠) «حياة» ، المجلد الثانى ، ص ٤٤ – ٤٥ .

(١٩١) «أصول فرنسا المعاصرة» ، المجلد الأول ، ص ٣٠٠ .

وحيوية مشاعره وقلقه وحساسيته الرقيقة التي تكاد تكون أنثوية[١٩٢] . وعلى أى حال فإن بوالو لا يُقرأ على نحو قطعي» ؛ وعلى أفضل الأمور لا تجرى قراءته إلاكوثيقة تاريخية[١٩٣] . وأسلوب السيدة لافاييت[١٩٤] ومشاعرها تبدو له «نائية للغاية عن مشاعرنا ؛ حتى إننا نضطرب فى فهمها . إنها أشبه بعطور مُقَطَّرة بروعة للغاية : إننا لا نعود نشمها بمزيد ؛ إنها تبدو لنا رقيقة للغاية على نحو بارد أو بدون رائحة»[١٩٥] . وكان على تين أن يفيد تخيله التاريخي لكي يتعاطف ، لكن المرء يشعر بعدم وجود سهولة أو يسر فى هذا العالم الخاص بالمشاعر الموسوسة والمختلطة ، والتى لا توضع موضع الشك[١٩٦] .

وتين كناقد لا يكاد يوجه أى انتباه لفرنسا فى القرن الثامن عشر إذا كان الإنسان يتوقع السرد الإيديولوجى الخالص لفولتير وديدرو وروسو فى (النظام القديم). وكان اهتمامه بالأدب الفرنسي يستثار من جديد مع العصر الرومانسي . وموسيه بالنسبة لتين هو الأعظم من بين كل الشعراء الفرنسيين[١٩٧] : وهو حكم كاشف ، لا لأنه يصدر بقوة أصيلة فحسب ، بل لأنه يشير إلى مثال تين الخاص بالشعر . لكن انشغاله الرئيسي هو بالرواية الفرنسية البازغة : بستندال وبلزاك . ولقد كان تين واحداً من أوائل المعجبين بستندال وسيكولوجية وعبادة القوة عنده . ولقد تجاوز عن كل أخطاء بلزاك في الذوق والحس الممتاز بإعجاب مندفع بقوته وتخيله . وميريميه أيضاً وهو عابد آخر من عباد القوة الحيوانية الرائعة قد استثار إعجابه (على نحو أكثر من استثارة معتدلة) كما فعلت رواية (السيدة بوفارى) بصديقه فلوبير . ورسائل تين لإميل زولا تظهر تعاطفه حتى مع زولا مؤلف رواية (تيديز راكوين) رغم أنه حذّره ضد خط كتابة (الكوابيس) ، ونصحه بأن يظهر شفقة على الجنس البشرى الفقير[١٩٨]

(١٩٢) «مقالات جديدة عن الجدل والتاريخ» ، ص ٢٦٤ - ٢٦٥ .

(١٩٣) «الفلاسفة الكلاسيكيون فى القرن التاسع عشر فى فرنسا» ، ص ١١٠ .

(١٩٤) الكونتيسة مارى لافاييت (١٦٣٤ - ١٦٩٣) : روائية فرنسية استقرت فى فرنسا عام ١٦٥٩ ، وهى صديقة الأديب لارشوفوكو . (المترجم)

(١٩٥) «مقالات عن الجدل والتاريخ» ، ص ٢٦٥ .

(١٩٦) «مقالات عن الجدل والتاريخ» ، ص ٢٦٢ .

(١٩٧) «لافونتين وقصصه الخرافية» ، ص ٤٢ فى الهامش الأسفل ضمن الملاحظات ؛ «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الخامس ، ص ٤٦٦ ومابعدها .

(١٩٨) عن فلوبير انظر : «حياته» ، المجلد الثاني ، ص ١٥٧ ، ص ٢٢٩ - ٢٣٦ ؛ «عن الذكاء» ، المجلد الأول ، ص ٩٠ فى رسالة موجهة لزولا اقتبسها جون س . لاب فى «تين وزولا : مؤلف المراسلات» مجلة العلوم الإنسانية ، السلسلة الجديدة ، العدد ٨٧ (يوليو - سبتمبر ١٩٥٧) ص ٣١٩ وخاصة ص ٣٢٠ ، ص ٣٢٥ .

ولكن رغم معرفة تين بالأدب الفرنسي كان واضحاً أنه واسع الإلمام به ، وقد دخل معه في علاقة حميمة لم تقتصر على مجرد المعرفة ؛ ولقد حاول تين دائما أن يحرر نفسه مما يشعر به أنه روح شريرة في نسيجه الكلاسيكي . وهو يزكي شعر الشمال الأوربي أو بالأحرى الشعر الإنجليزي لكي تحاكيه أمته الفرنسية[١٩٩] . وهو بمصطلحات متوهجة تروع للمرء كنغمة صارخة بالإعجاب الباعث على الدهشة يمدح رجل الشمال الأوربي والتيوتوني والإنجليزي باعتباره «الإنسان الباطني العاطفي المتمركز حول ذاته»[٢٠٠] ، باعتباره الشاعر الفطري . وكل الفروق في نظر تين تختفي : إنه يرى استمرارية من كايدمن[٢٠١] إلى بايرون . ويبدو بايرون «على أنه شاعر إسكنديناڤي قديم انتقل إلى العالم الحديث»[٢٠٢] ، إنه يسمع «وثنية الشمال ، الاعتراف الصميمي لدى مارلور بايرون وملوك البحر القديم» حتى في الحديث المميت لوريتمر الذي هو بالمصطلحات التي عند سنكا يندد بعجلة الحظ الدائرة[٢٠٣] . والمحارب العنيف في الأساطير الإنجليزية وملك البحر والشاعر الإسكنديناڤي القديم غرباء للغاية ، وكذلك الرجل الوقور التقي البروتستنتي الذي «لديه فكرة قلقة عن الظلام في العالم

(١٩٩) إن معرفة تين واهتمامه بالأدب الألماني (في تعارض مع البحث والفلسفة) كانت محدودة للغاية وتعاطفه كان ناقصاً جداً . زيادة على ذلك فقد خطط لتأليف كتاب عن الأدب الألماني منذ منتصف القرن الثامن عشر، وقام برحلة استكشافية في عام ١٨٧٠ ، ولكن نشوب الحرب الفرنسية – الألمانية جعلته يتخلى عن المشروع ، لأنه عرف أنه لن يقدر على أن يحتفظ بالتجرّد النزيه ، وشعر بأن هناك مهاماً أخرى قد أصبحت أكثر إلحاحاً (انظر : «حياة» ، المجلد الثاني ، ص ٣٥٤ وما بعدها ؛ المجلد الثالث ، ص ٤٨) ولقد أعجب أيما إعجاب بمسرحية جيته «افيجينيا» باعتبارها «أنقى عمل عظيم في الفن الحديث» («مقالات» ، ص ٤٠١) . ولقد تحدث عن «جمالها العظيم والخالد» في مقال له عام (١٨٦٨). ولقد امتدح هايني بإفراط شديد باعتباره «أعظم شاعر ألماني منذ جوته ، بل يحتمل أنه أكبر شاعر شديد التكثيف منذ دانتي» (رسالة إلى جورج برنديز ، ٤ نوفمبر ١٨٩٠ ، في برنديز : «مراسلات» ، المجلد الأول ، ص ١٩) ، لكنه حكم بقوة على معظم كتابات جوته الأولى بأنها مكتوبة بشكل مصطنع وسيِّء ، واعتبر كليست كاتباً من الدرجة الثالثة بلا أسلوب («حياة» ، المجلد الثاني ، ص ٣٦٧ ؛ المجلد الرابع ، ص ١١٠ – ١١١ ؛ برنديز : «مراسلات» المجلد الأول ، ص ١٣) . وواضح أن الأدب الألماني لم يرق إلى مصاف مفهومه عن التلقائية التي يتميز بها الشمال الأوربي وتاريخه يبدو له «مضادا للاستمرار : وهو اصطناع فن متوسط من علم جمال متصور سلفاً» («حياة» ، المجلد الثاني، ص ٣٧٢) .

(٢٠٠) «مقالات» ، ص ٣٠٦ .

(٢٠١) كايدمن (ازدهر حوالي ١٦٧٠) شاعر إنجليزي (المترجم) .

(٢٠٢) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الرابع ، ص ٣٥٠ .

(٢٠٣) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثاني ، ص ٤٢ .

الآخر»[٢٠٤] . وفي كل نقطة فإن مفهوم السيدة دي ستال عن العظمة الخاصة بالشمال الأوربي والكآبة والشعر العاطفي هو المفهوم الناجي الباقي بالرغم من معرفة تين العينية بعديد من المؤلفين الذين يصعب أن يتلاءموا مع الصورة التي يرسمها . ولكن حينئذ فإن الكلاسيكية الجديدة الإنجليزية هي التي يجري التنديد بها بإصرار . والشاعر دريدن (في فصل منفصل ثانوي في كتابه «تاريخ الأدب الإنجليزي») يبدو على أنه شخصية انتقالية يبزغ والإنجليز على وشك التخلي عن «عصر التخيل والإبداع القويين والذي يلائم جنسهم ؛ لأن عصر الاستدلال العقلي والجدال لايتلاءم مع عصرهم»[٢٠٥] . ويمثل دريدن الفشل في كل شيء سوى قصائد قليلة . ويجري تناول الشاعر ألكسندر بوب بشكل عنيف على أنه ناظم يقوم نظمه على الصنعة والنزعة الآلية ، ولديه نقص في الرقة والذوق[٢٠٦] . وليست له كفّارة إلا بصنعته وإحساسه بالطبيعة . والدكتور جونسون هو شخص فكاهي ، إنه دب متنمّر يكتب مقالات أخلاقية لايملك تين إزاءها سوى أن يقول « إنها تلائم ذوق السيد الإنجليزي ؛ لأنها مائعة وفجّة بالنسبة لنا»[٢٠٧] . وسويفت وحده يجري تناوله بتعاطف شديد باعتباره «العبقري العظيم والتعس ، أعظم أدباء العصر الكلاسيكي» ، في غلو كبريائه وصلابة عقله الوضعي[٢٠٨] . ولكن تين لا يرى سوى العضلات ، الفجاجة المجردة ، وبعض الجنس البشري المرير وعنف في جفافه ، ولا يوجد شيء من السحر والعقل في روايته (رحلات جلفر) أو الفن البلاغي في (قصة حوض النبات)[٢٠٩] » . ويبدو أن كتاب «تاريخ الأدب الإنجليزي» قد استهدف أن يتوصل إلى أنه يوجد من جانب «رجال العلم البسطاء

(٢٠٤) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثاني ، ص ٣٥٢ .

(٢٠٥) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثالث ، ص ١٩٦ .

(٢٠٦) ما من امرأة فرنسية يمكن أن تقبل إهداء بوب قصيدته «اغتصاب القفل» . «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الرابع ، ص ١٩٢ – ١٩٣ .

(٢٠٧) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الرابع ، ص ١٦٥ .

(٢٠٨) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الرابع ، ص ٨١ .

(٢٠٩) لقد تمثل تين بالمثل الفكاهة الإنجليزية في فكرته المهيمنة عن الكآبة الإنجليزية . والكتاب الفكهون الإنجليز إما يجري تجاهلهم (لامب) أو التنديد بهم (ستيرن) أو تجاوزهم . ولا توجد كلمة عن رواية «أوراق بيكويك» لديكنز في مقالة عنه ؛ ويبدو ثاكري ككاتب ساخر مرير في غضبه إزاء البشرية ؛ وهناك قائمة من الكتاب الفكهين تشمل سويفت و «جون بل» «لأرثر بوثنت» ، وكذلك كوربير ومونتسكو («حياة» ، المجلد الرابع ، ص ٢٤٩) «الفكاهة» عرتين تعني حقا التوحش ، السخرية المريرة .

والفلاسفة والخطباء والأدباء – في العصور العامة والكلاسيكية والأعـراق اللاتين» ، وفي جانب آخر يوجد «الشعـراء والأنبيـاء والمبتكرون عادة – بصـفة عـامة العـصور الرومانسية وكذلك الأعراق الجرمانية»[٢١٠] . ولكن في هذه المصطلحات نجد أن تناقض النور والظل يبدو أنه مرسوم بفجاجة ؛ حتى إن «تاريخ» تين يكاد يبدو على أنه كتيب ضد الكلاسيكية ، إطراء لأشد أنواع الرومانسية المنطلقة العاطفية الانفعالية .

ولكن مثل هذا المظهر خـادع مضلل . وواضح أن تين غير مسـتريح بالنسبة لأشكال التطرف التي ألزم نفسه بها . فذوقه الخاص أكثر تعرضاً للقيود ، بل هو أكثر كلاسيكية من كثير من تحمساته على نحو ما تدل عليه الأمور. وهناك تحفظ عقلي حتى في تشخيصاته لأكثر الكتاب مدعاة للإعجاب والمبالغة الصارخة لصورة شكسبير : التـأكيد على الرعب والجنون ، عدم الاكتراث بالمنطق والعقل الكلاسيكي يوصـيان بالتباعد والنأي. إن هناك إعجاباً بالأسد وراء القضبان، والذي يجب أن يظل للأبد قابعاً وراءها . وكذلك الثناء على سويفت (والذي تبدو صـورته بالمثل وقد جرى الإفراط في رسمها) ممتزج بالرعب بل وحتى ممتزج بالاشمئزاز ؛ وهناك ثناء على بايرون حيث يوجد إحساس بالضيـاع المـأساوي ؛ وهو يتحدث عن ديكنز على أنه يتمتع بمعرفة سوقية ونزعة مفرطة في العاطفية ؛ وبالنسبة لكارلايل أبدى تين إزاءه استنكار التعصبه وعنفه . ولقد رسم لبلزاك صورة وضـعها بجوار شكسبير وهو يدافع حتى عن أسلوبه وهو يطرح كثيراً من التحفظات لا بالنسبة لآرائه فقط، والتي تبدو لتين على أنها خاصة صورة دجال بل أيضا بالنسبة لذوقه وحتى سلوكياته . وهناك نغمة احتشـام ذات نزعة فكتورية أو مجرد تواضع عادي عند تين ؛ فهو لا يكتفي أحيانا بحجب أو إسقاط فقرة من ترجماته لنص إنجليزي ، ربما بسبب اهتمامه بقناعات جمهوره (كل فصول كتاب «تاريخ الأدب الإنجليزي» قد نُشرت في الدوريات) ؛ لكنه أيضا مصدوم بأصالة ومتعب من جراء أشكال القسـوة المتضـخـمّة في كوميديات عصـر عودة المـلكيـة والمشاعر العـاطفية المفرطة عند بطلات بلزاك[٢١١] . وعندمـا يقول تين إن بلزاك «لديه سلوكيات سيئة ؛ وهو بدائي ودجال»[٢١٢] قد نظلّ نعتقد أنه إنمـا يشخصّ ببسـاطة الأسـد :

(٢١٠) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الخامس ، ص ٣٦٢ .
(٢١١) انظر : «مقالات جديدة عن الجدل والتاريخ» ، ص ٩٣ .
(٢١٢) المصدر السابق ، ص ١٠٣ .

فعالم الطبيعيات يجب أن يقول شيئاً عن أسنانه الحادة وعاداته الخاصة بالافتراس . ولكن عندما يقول تين إنه «تنقصه قدرة الفيل الحقة ؛ فإن الأشياء الدقيقة تفلت منه ؛ إن يديه التشريحيتين تشوِّهان المخلوقات الحية ، وهو يجعل القبح يبدو حتى أكثر قبحاً»[٢١٣] ، ونحن نشعر بأن إحساس تين بالخواص المتميزة يلقى مواجهة ومعارضة ، وأنه لا يستطيع أن يتعاطف بعمق مع النزعة الطبيعية الفجة . وحتى شكسبير أو الرجال الفائقون فى عصر النهضة تجرى رؤيتهم من بُعْد : إن مثال تين عن الإنسان ليس المثال الذى صوره الكتاب الذين ينالون الإعجاب الأكبر ؛ إن المثال ليس هو مخلوق القوة أو العنف أو الجنون . إن إنسانه المثالى بالفعل هو الحسّاس ، الباحث الروائى ، العالم المستقيم والموضوعى . وهو يمجِّد أساساً ما يجبّ أن يعده الفن «الوحشى» ؛ لأنه مقتنع بأن الإنسان هو أساساً كائن لاعقلانى ، وأن عقله لا يُضوِّئ إلا طبقة عليا صغيرة للغاية عن حياة عقله .

ومن التناقض الظاهرى أن تين فى التاريخ والفن يقلل من دور العقل لدرجة كبيرة. إنه ضعيف ومهمل بشكل واضح بالنسبة لما يمكن أن يسمى اليوم تاريخ الأفكار . لقد كان قادراً على التحليل الفلسفى ، وهو يعرف (ليس فحسب فى كتابه «عن الذكاء») كيف يجادل بدقة بالنسبة للنقاط الفنية . والفصلان عن كوزان وجوفروى من الروائع الدالة على القوة التحليلية المميتة ، وسْرد (منطق) مِلْ متكامل على نحو رائع . ولكن عندما يتحول تين إلى التاريخ الأدبى لايبدى سوى اهتمام واهن بالمشكلات الأكثر دقة عن تاريخ الفكر . وهو قانع بخطوط عريضة فجّة عن العصر الوسيط وعصر النهضة والذهنية العقلانية. وما يقوله عن العصور الوسطى التى يعدها (ليلا مرعبا)[٢١٤] ؛ حيث يعيش الناس حياة الوحوش «على حماة»[٢١٥] غير دقيق تماما . وهو يتمسك بفقرات من توما الإكوينى وهو يفرض أحجيات على عذرية أم المسيح[٢١٦]. وهو يستبعد المشروع الكلى للنزعة المدرسية فى العصور الوسطى باعتبارها بيتا من ورق ملىء بالملاحظات . ولكن بينما قد نشرح الرأى المتدنى عند تين فى العقل الوسيط بنزعته

(٢١٣) المصدر السابق ، ص ١١٨ – ١١٩ .
(٢١٤) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الأول ، ص ٢٥٨ .
(٢١٥) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الثانى ، ص ٤ .
(٢١٦) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الأول ، ص ٢٢٥ .

القديمة المعادية للأكليريكية ، فإننا نفاجأ بنظرته المفرطة فى التبسيط بالنسبة لعصر النهضة : إنه قـانع بأن يتقبـل صورة شـاحبة لميشليـه وبوركهـارت ، والتى لا تعمـل إلا بالتقابل مع النزعة الوثنية . ومما يدعو للدهشة - على نحو مماثل - أن نرى قـلّة ما يبدو أنه مهم أو أنه اهتم بأن يفهم الوضع الدقيق حتى مع أكثر شخوصه الأدبية إثارة للجدل . ويبدو الروائي سويفت كإنسـان ليست لديه أى آراء محددة على الإطلاق فيما عدا بغضه وسخريته من الدين والعلم[٢١٧] ؛ ولا يوصف الدكتور جونسون إلا على أنه مجرد شخص ويجرى استبعاد كتاباته رغم أن تين استخدم كتاب جونسون (حياة بوب) بشكل مستفيض[٢١٨] . لقد قرأ كثيراً من دريدن ، واقتبس منـه وترجمه (حتى لقد ترجم نثره) لكن ليس لديه ما يقوله عن مكانته فى النقد أو الدين فيما عدا بعض الإشارات إلى النزعة الكاثوليكية . وفى مناسبة واحدة جاء تعليق دريدن على مسرحية (فيدر)[٢١٩] مفيداً بغرض إظهار فجاجة الفهم الإنجليزى للحضارة الفرنسية فى القرن السابع عشر . والفصل الرائع عن الشاعر ملتون يفشل أيضا فى إعطاء أى استبصار بفكره . وهو يشـتغل على الثـالوث المعـتـاد : إن ملتـون يمثل مُركّباً من عصـر النهضـة وعصر الإصـلاح . وهناك استفاضـة فى كثير من الجهد والفطنة تظهر أن الشـخوص فى قصيدة (الفردوس المفقود) تشبـه كثيراً السادة الإنجليز المعاصرين . وتين يضـحك على آدم وحـواء «إننى أنصت ، وأنا أسـمع ربة بيت إنجليـزية ، هناك مجادلان عقلانيان فى العصر - الكولونيل هتشنسون وزوجته . يالله ! لقد خلع عليهما ملابس فى التو»[٢٢٠] «لقد دخل آدم الفردوس (عبـر) إنجلترا ؛ ويبدو أنه تعلّم هناك تقديم الاحترام ، وهناك درس الخطابة الخلقية»[٢٢١] . والملاك «يأكل أشبه بمزارع من لينكونشاير»[٢٢٢] ، وهو يستاء للغـاية عـندما يطلب منه أن يحرس أبـواب الجحيم ، وهو يفرط فى فرحه بعودته ثانية إلى الجنة»[٢٢٣] . ويهـوه ملك وقـور يدير دولة مثل

(٢١٧) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الثالث ، ص ٣١٠ - ٣١١ .
(٢١٨) انظر : «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الرابع ، ص ١٨٠ - ١٨٢ .
(٢١٩) «مقالات جديدة عن الجدل والتاريخ» ، ص ٢٤٩ - ٢٥٠ .
(٢٢٠) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الثانى ، ص ٤٨٩ .
(٢٢١) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الثانى ، ص ٤٩٠ .
(٢٢٢) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الثالث ، ص ٤٩٤ .
(٢٢٣) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الثالث ، ص ٥٠٢ ، ص ٢ فى الهامش فى أسفل الصفحة حيث الملاحظات .

مملكة الملك تشارلز الأول[٢٢٤] ، إنه ناظر مدرسة يتنبأ بالخطأ النحوى الذى سيقع فيه تلميذه ، والذى يطرح له مسبقاً القاعدة النحوية . إن جنة ملتون أشبه بالقصر الأبيض (هويتهول)[٢٢٥] الممتلىء بالخدم والخالي من الذوق. والملائكة هم المغنون فى الكنائس[٢٢٦] ونحن لانسمع أى شيء عن لاهوت ملتون ولا حتى أى نقاش حول قصيدة (الفردوس المفقود) . وبالمثل فإن المقال عن تنيسون الذى يتناوله على أنه «مُغَنٍّ كسول لعصر كسول» لا يعطى أى إشارة عن محتوى وارد فى قصيدة «الذكرى»[٢٢٧]، ويتجاهل شعره الوطنى تماماً . ونحن لا نسمع إلاّ القليل عن التاريخ الأدبى بمعنى ضيق على أنه تاريخ عقلى . ولا نكاد نجد أى شيء عند تين عن المصادر والتأثيرات واستمراريات الأجناس الأدبية أو الأحابيل الفنية والأشكال العروضية أو الشخصيات المختزنة . وأحيانا يشير إلى مثل هذه الأشياء : إلى أريستوفانيس وهو يتناول بن جونسون ، ويشير إلى هوراس وهو يتناول أديسون ، ويشير إلى سبنسر وهو يتناول ملتون . وبسبب انشغاله بالوطنية أو القومية لايكاد يظهر أى إحساس بكلية التراث الأدبى الأوربى أو الأدب المقارن باعتباره تبادلاً متداخلاً للموضوعات والأفكار والأشكال بين الأمم الأوربية . والتراث الإنجليزى لابد أن يبدو فطرياً طبيعياً بأى ثمن ، وتأثيرات تين لايمكن أن تساعد فيما يجب تمييزه سواء بالتقليل من الشأن أو تبدو ممثلة كتداخلات ، مما يبث الاضطراب والضعف فى التراث الوطنى . ومن ثَمّ فإن نقطة سرد شامل لموليير[٢٢٨] فى تقديم كتّاب الدراما فى عصر عودة الملكية هو لإظهار المسافة الشاسعة بين مثال (الإنسان الشريف) الفرنسى ووحشية المحاكاة الإنجليزية . وتمثيليات ويتشرلى[٢٢٩] هى «تشويه لسمعة البشرية» ، وهو يتصور العنف الحيوانى والفسق

(٢٢٤) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الثانى ، ص ٤٩٧ .

(٢٢٥) قصر فى وسط لندن بُنى فى عهد هنرى الثالث ، وأتم تنفيذه الملك تشارلز الأول عام ١٦٤٩ (المترجم) .

(٢٢٦) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الثانى ، ص ٥٠٠ .

(٢٢٧) قصيدة لتنيسون كتبت بين ١٨٣٣ و ١٨٥٠ وهى فى ذكرى آرثر هالام ابن هنرى هالام المؤرخ والذى هو صديقه ، وقد توفى وهو فى الثانية والعشرين (المترجم) .

(٢٢٨) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الثالث ، ص ٩٩ وما بعدها .

(٢٢٩) وليم ويتشرلى (١٦٤٠ - ١٧١٦) : كاتب مسرحى بريطانى له «الحب فى الغابة» وهى كوميديا نشرت عام ١٦٧٢ ، وله أيضا «سيد الرقص النبيل» نشرت عام ١٦٧٢ أيضا ، وله «الزوجة الرقيقة» نشرت عام ١٦٧٣ (المترجم) .

الفاحش اللذين يظهران – مقابل نماذج موليير – الاختلاف بين المجتمعين والقرنين . ولابد أن ويتشرلي هو «إنجليزى أصيل ، أى ملىء بالحيوية والوقار»[٢٣٠] ، قوى وفج . والأكثر مدعاة للدهشة مقارنة أخرى من المقارنات النادرة فى كتابه «تاريخ الأدب الإنجليزى» : المقارنة التى يعقدها تين بين مسرحيتى «فاوست» لجوته و «مانفرد» لبايرون . إن المقارنة تظهر الاختلاف بين أسطورة جوته عن الطبيعة والنزعة المتجبرة عند بايرون ، لكنها تنتهى إلى مقارنة غريبة بين الشخصيتين الرئيستين . ويقال لنا إن فاوست ليست له شخصية : «يالها من مقدرة متوسطة عادية ؛ وياله من ابتذال يغوص فيهما فاوست مقابل مانفرد ! إنه ليس بطلا على الإطلاق . وأسوأ أعماله هو « اغتصاب خياطة » ، ثم ينطلق راقصاً فى الليل فى صحبة من رفاق السوء – ولم ينجز التلاميذ سوى إحداث انفجارين . فإذا ما قارنا مانفرد بفاوست ؛ فإننا نقول عنه : ياله من رجل»[٢٣١] . والمنهج هو منهج شاتوبريان وسان – مارك جيراردين[٢٣٢] : إن الشخصية تُعقد لها مقارنة خارج سياق التمثيلية كما لو كانت شخصاً فى الحياة الواقعية ، ويجرى الحكم عليها بمعايير أخلاقية . وفى حالة تين فإن هذه الأخلاقيات هى فلسفة أخلاق النزعة الفردية .

وتين – رغم أنه مشبعٌ بالمثل العلمية الخالصة لعصره – لم يفهم (أو بالأحرى رفض) المنهج العلمي الأساسى : تناول العمل الأدبى باعتباره (شيئاً) ؛ موضوعاً قُذف به ويمكن تناوله هكذا كليةً ويمكن مقارنته بالأعمال الأخرى ، كما أنه من الممكن أن يُرى على أنه حلقة فى سلسلة ويمكنٍ عزله عن عقل مبدعه أو قارئه . وتين يتناول بالأحرى الأدب على أنه عَرَضٌ مرضيٌ على العصر أو الأمة ، أو العقل الفردى ، ويفكك العمل الأدبى ويجسّده فى تجمّع شخوص .

وتين كناقد يكون فى أفضل حالاته عندما يصف هذا العالم الروائى الخيالى للشخوص على أنه صورة اجتماعية للعصر . ومن ثمّ فإن الكتاب عن لافونتين يتناول

(٢٣٠) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الثالث ، ص ٤٧ .

(٢٣١) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الرابع ، ص ٣٨٧ – ٣٨٨ .

(٢٣٢) سان – مارك جيراردين (١٨٠١ – ١٨٧٣) : ناقد فرنسى معادٍ للرومانسية . وهو أستاذ الشعر الفرنسى بجامعة السوربون (١٨٣٣ – ١٨٦٣) جذب إليه جمهوراً عريضاً بسبب أن محاضراته تتعرض للعواطف فى الأدب الدرامى (المترجم) .

البطل على أنه نوع من الجلمود الصخرى الغريب معزول عن معاصريه من جرّاء مزاجه . ويجرى تجاهل الشعر المبكر ، ولايحدث سوى تحليل للقصص الخرافية الأسطورية باعتبارها صورة اجتماعية للعصر : ومع الملك - النبيل ، الكاهن ، البورجوازى ، القاضى ، الطبيب ، الأستاذ ، التاجر ، الفلاح - يجرى تصور كل هذا على شكل أقنعة متمثلة كحيوانات . غير أن تين يفهم أن الأسد بينما هو ملك الوحوش ليس لويس الرابع عشر ، وأن هناك اصطباغاً مثالياً وتنقية أو إملاء فى السيرورة الفنية : ولافونتين هو فيلسوف أخلاقى وليس مؤلف كراسات ، لقد مثّل الملوك وليس الملك . لكنّ له عيوناً وآذاناً . ولكن هل على المرء أن يعتقد أنه لم يستخدمها على الإطلاق ؟ إنه الإنسان الذى ينسخ معاصريه رغم أنفه»[٢٢٣] . والشاعر هو عالم اجتماع ، لكنه عالم اجتماع بدون وعى .

والمقال الرائع عن بلزاك هو ذروة نقد تين : إنه يربط الإنسان «رجل أعمال مديون»[٢٢٤] وطمعه فى المال وحساسيته وطموحه ومقدرته على العمل الشاق . بمجتمعه يشكل العالم التخيلى لشخوصه وأسلوبه وفلسفته . هى وحدة فى التناقض : الترابطات الداخلية والروابط يجرى إحداثها بقناعة : الإحساس بكلية الكاتب، بعمله ، بالحضارة التى يمثلها ويجرى نقلها بقوة كاملة . وهناك مقالات أخرى أو فصول أخرى فى كتابه (تاريخ الأدب الإنجليزى) تفتقد هذا النجاح ، لكنها تقترب منه أحياناً : بحثــه عن ديكنز أو حتى مقالته غير المتعاطفة عن تنيسون أو السّرد المشوه الغريب المسف عن شكسبير .

غير أن تين يفشل مع المؤلفين الذين يندّدون هذا المنهج . ومن ثم نجد أن السر الذى كله تحمس على نحو يدعو للدهشة عن سبنسر ليس سوى مجرد وصف قائم على الاستعارة ؛ وهو حافل تماما بالاقتباسات ، ولايخدم على الإطلاق غرضه فى التشخيص . والانتباه الموجه للشعر الغنائى الإنجليزى رغم أنه حافل بعدد من الأسماء والاقتباسات يبدو فى الغالب بعيداً عن المحور الأساسى . إن تين يستبعد شعر القرن السابع عشر (الشاعر دَنّ والآخرين) باعتباره ذوقاً فاسداً ، كما لايجد إلا فائدة واهنة

(٢٢٣) «لافونتين وقصصه الخرافية» .
(٢٢٤) «مقالات جديدة عن الجدول والتاريخ» ، ص ٦٣ .

فى الشعر الكلاسيكى الجديد ، ويبدو له محاكياً للشعر الفرنسى . ولديه منظور عن الرومانسيين ، كان هذا المنظور – فى وقت الكتابة – مهجوراً . وكل التأكيد يتركز على بيرنز وكوبر باعتبارهما مبشرين، وبايرون باعتباره ممثل العبقرية . وتين لا يعرف كيتس رغم أنه يذكره مرتين[٢٣٥] ؛ وهو يمدح شيلى ولكن بغموض[٢٣٦] ؛ ويكاد يتجاهل كولردج كشاعر وكناقد[٢٣٧] ؛ ويعد وردزورث هو كوبر ، ولكن على نحو متدن[٢٣٨] . والمدح الذى كاله لبايرون الذى يقارنه بأسخيلوس مبالغ فيه حتى إنه يصعب تناوله بجدية اليوم[٢٣٩]. والإنسان إنما يضطر إلى الحطّ من شأن تين عن معنى الشعر (أو على الأقل عن الشعر الإنجليزى) عندما يواجه المرء مديحه الشديد للرواية الشعرية «أورورالى»[٢٤٠] التى قرأها عشرين مرة كما يقول لنا . وتين لديه حساسية رومانسية صارخة واضحة فى إعجابه ببايرون ذى النزعة المتشائمة أو مدحه لموسيه أو تناوله لثاكرى . ولقد صُدم تين من جراء النزعة الكلية أى النزعة الساخرة عند ثاكرى . وهو يعجب بكتاب (هنرى اسموند) للغاية؛ لأن هذا الكتاب هو أكثر الكتب تحريراً . وهو لم يعجب بالكتاب فحسب، بل أعجب أيضا بشخص هنرى اسموند العزيز إلى نفسه[٢٤١]. وكل الأفضليات للنزعة العاطفية الرومانسية والتى أغلبها غير مطابق لما فى الواقع يجب أن يجرى تفسيرها بنزعة تين المتشائمة الأكثر عمقاً وأصالة للغاية : إحساسه المرير بخضوع الإنسان للموت والقدر واللاعقل والمسغبة .

وهكذا نجد أن تين – على عكس الرأى المعتاد والذى يرده لنوع من الإفراط فى النزعة شبه العملية – يقدم مُركّباً فريداً بل عقلياً متناقضا فى مفترق طرق القرن: إنه يضم الهيجلية والفسيولوجيا الطبيعية وحسًا تاريخيًا مع كلاسيكية مثالية وشعوراً

(٢٣٥) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الرابع ، ص ٣٢٩ ، ص ٣٨٦ .

(٢٣٦) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الرابع ، ص ٣٢٢ ، ولكن عن الرسالة انظر «حياة» ، المجلد الثانى ، ص ٢١٠

(٢٣٧) ولكن انظر: «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الرابع ، ص ٢٨٦ – ٢٨٧ ؛ ص ٢٩٠ .

(٢٣٨) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الرابع ، ص ٣١١ .

(٢٣٩) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الرابع ، ص ٣٣٥ ، ص ٣٥٩ ، إلخ .

(٢٤٠) «ملاحظات عن إنجلترا» ، ص ٣٦١ (المؤلف) و «أورورالى» رواية تجسد قصة حياتها ، ومن خلال تعبيرها يعبر الشاعر عن آرائه حول عدة موضوعات . (المترجم) .

(٢٤١) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الخامس ، ص ١٣١ وما بعدها .

بالفردية مع الحتمية الشاملة ، وعبادة القوة الرائعة مع ضمير أخلاقى وعقل قوى . وهو كناقد قد اقترح عدة مسائل فى علم اجتماع الأدب ، ولكن كان أكثر نجاحاً فى تشخيص الفردية وتحليل عالم الكاتب وأنماطه ومثله . وهناك إحساس بالتفصيلات الفردية و «الوقائع الصغيرة الدالة» ، وغالباً الصدامات الغريبة مع البناء العام للتعميم الجرىء : عبادة ما هو عاطفى ، الفن التخيلى الصارخ ، وهو فى الغالب مخفف بالحس الْحَسَن والذوق التقليديين .

وتين ، من وجهة نظر حديثة ، يبدو أكثر وثوقًا بالموضوع عن سانت – بوف : لقد طرح عدة مسائل ؛ حيث صاغ مزيداً من النظريات ؛ لكن ينقصه ما لدى سانت – بوف من اللطافة السهلة والإحساس بالتناسب . إنه كاتب عنيف مغرم بالصيغ المتطرفة والألوان الصارخة .

وأسلوب تين (وهو متأثر بميشليه وماكولى) صلب ورتيب ، ويعكس اضطراب عقله وتوتر وتصادم الأيديولوجيات وأشكال التعاطف . ولكن بسبب هذا التعقيد ذاته ، فإن تين يحتل مكانة نزعة «التمثيل» التى كان هو نفسه دائماً يبحث عنها فى الأدب والفن .

I quote the writings thus :

La fontaine et ses fables (Paris, 1853); new revised ed. 1861; 31 st ed. as *Laf.*

Essai sur Tite Live (1856); 6th ed. 1896, as *Livy.*

Les Philosophes classiques du XIX^e siècle en France (1857); 10 th ed. 1910, as *Phil. cl.*

Essais de critique et d'histoire (1858); 5th ed. 1887, as *Essais.*

Histoire de la littérature anglaise (1864); 2d ed. 5 vols. 1866, *as Hla.*

Nouveaux Essais de critique et d'ihistoire (1865), as *Nouveaux.*

The essay on Stendhal (1864) can be found only in the 12th ed. (1923), quoted as *Nouveaux,* 12th ed.

Derniers Essais de critique et d'histoire (1894); 3rd ed. 1903, as *Derniers.*

Philosophie de l'art (1865), as *Ph.a.*

Voyage en Italie, 2 vols. 1866.

De l'Idéal dans l'art (1867), as *Idéal.*

Philosophie de l'art dans les Pays-Bas (1869), as *Pays-Bas.*

De l'Intelligence (1870); 4th ed. 2 vols. 1900, as *Inte.*

Notes sur l'Angleterre (1871); 2d ed. 1872, as *Notes.*

Les Origines de la France contemporaine (1875-93); 36 th ed. 11 vols. 1947, as *Ori.*

Derniers Essais de critique et l'histoire (1894); 3d ed. 1903, as *Derniers.*

I use, with changes, the English translation by H. Van Laun of *History of English Literature*, 3d ed. 2 vols. Edinburgh, 1872; and by John Durand of *Lectures on Art,* first series, New York, 1875.

The only biography is still *H. Taine: Sa Vie et sa Correspondance,* 2d ed. 4 vols. 1902 (ed. by his widow).

Books:

André Chevrillon, *Taine: Formation de sa pensée*, 25th ed. 1932 (draws on unpublished materials; partly biographical, excellent).

Otto Engel, Der Einfluss Hegels auf die Bildung der Gedankenwelt H. Taines, Stuttgart, 1920 (a thesis confined to the early writings).

Alvin A. Eustis, *Hippolyte Taine and the Classical Genius*, Berkeley, Calif., 1951 (a good essay on Taine's anti-classicism).

Victor Giraud, *Essai sur Taine: son Œuvre et son Influence*, 6th ed. 1912 (the first full study, still one of the best; contains extracts from Taine's scattered uncollected articles and reviews in appendix).

Victor Giraud, *Hippolyte Taine: Etudes et Documents*, Paris, 1928 (contains 4 essays by Giraud and further unreprinted extracts and papers).

Sholom J. Kahn, *Science and Aesthetic Judgment: A Study in Taine's Critical Method*, New York, 1953. (contains an acute discussion of the problem defined in title using Taine as springboard).

Paul Lacombe, *La Psychologie des individus et des sociétés chez Taine historien des littératures*, Paris, 1906 (a page-by-page destructive analysis of the introduction to the *History of English Literature* from a sociological point of view).

F. C. Roe, *Taine et Angleterre*, Paris, 1923 (much more narrow in scope than the title indicates; only on Taine's contacts with contemporary England and on his reception in England).

D. D. Rosca, *L'Influence de Hegel sur Taine théoricien de la connaissance et de l'art*, Paris, 1928 (an excellent book, though it pushes the thesis too far; the title indicates that the influence on the philosophy of history is not discussed).

K. de Schaepdryver, *Hippolylte Taine: Essai sur l'unité de sa pensée*, Paris, 1938 (an Amsterdam thesis, pursues the theme of Taine's pessimism throughout his writings).

Articles:

Irving Babbitt, in *The Masters of Modern French Criticism* (Cambridge, Mass., 1912), pp. 218-56.

P. Bourget, "M. Taine," in *Essais de psychologie contemporaine* (7 th ed. Paris, 1891), pp. 176-210.

F. Brunetière, three articles: the section in *L'Evolution des genres, Vol. 1. L'Evolution de la critique* (3d ed. 1898), pp. 245-78. *Discours de Combat*, Nouvelle Série (1912), pp. 209-53. And a posthumous sketch in V. Giraud, *Etudes et Documents* (see above), pp. 279-99.

Ernst Cassirer, "Naturalistiche und humanistische Begründung der Kulturgeschichte," *Göteborge Kungl. V eteinskops-och Vitterhets - Samhäller Handlingar*, 5th foldjen. Ser. A, Vol. 7, 1939; and the chapter "Positivism and its Ideal of Historical Knowledge: Taine," in *The Problem of Knowledge: Philosophy, Science and History since Hegel* (New Haven, 1950), pp. 243-55 (disappointing).

Emile Faguet, in *Politiques et moralistes du dix-neuvième siècle*, 3ème série (1900), pp. 237-314 (Taine as positivist).

Eduard Fueter, in *Geschichtte der neueren Historiographie* (3d ed. Munich, 1936), pp. 582-90 (good comment on historian).

V. Hommay, "L'Idée de nécessité dans la philosophie de M. Taine," *Revue Philosophique, 24.* (1887), 394-408 (excellent essay on the concept of necessity and its source in Spinoza).

Iredell Jenkins, "H. Taine and the Background of Modern Aesthetics," *Modern Schoolman, 20* (1943), 141-56 (makes Taine the first aesthetitian who turned from an Aristotelian imitation theory to an expressionist concept!).

Viktor Klemperer, "Taine und Renan," in *Die französische Litcratur von Napoleon bis zur Gegenwart*, Teil 2 (Leipzig, 1926 1-58 (makes excellent observations).

Harry Levin, "Literature as an Institution," *Accent, 6* (1946), 159-68, reprinted in Criticism, ed. M. Schorer et al. (New York, 1948), pp. 546-53; and in *Literary Opinion in America*, ed. M. D. Zabel (New York, 1951), pp. 655-66 (opens with a brilliant section on "The Contribution of Taine").

Gabriel Monod, in Les *Maîtres de l'histoire: Tenon, Taine, Michetet* (Paris, 1894), pp. 51-173 (an early, partly biographical account).

Winthrop H. Rice, "The Meaning of Taine's Moment," *Romanic Review, 30* (1939), 273-79 (moment is superfluous).

Sainte-Beuve, C. A., on Taine's early writings, two causeries (9 and 16 March 1857) in *Causeries au lunci, 13*, 249-84. Review of *Histoire de littérature anglaise, in Nouveaux Lundis*, 8, 66-137. First published 30 May, 6 and 11 June 1864.

Leslie Stephen, "Taine's History of English Literature," *Fortnightly Review*, 20 (1873), 693-714, reprinted in *Men, Books and Mountains* (Minneapolis, 1957), pp. 81-111.

Martha Wolfenstein, "The Social Background of Taine's Philosophy of Art," *Journal of the History of Ideas, 5* (1944), 332-58 (contains good criticism from vaguely Marxist point of view).

Emile Zola, "M. H. Taine Artiste," in *Mses Haines* (new ed. 1907), pp. 201-32 (elaborates contrast of sick spirit and joy in flesh and brutal force).

(٣)

التاريخ الأدبى الفرنسى

فردیناند برونتییر
(١٨٤٩ – ١٩٠٦)

إن شهرة فرديناند برونتيير قد دخلت اليوم في مرحلة الخسوف ، فلم يعد يُقرأ على نطاق واسع، كما لم يعد يُقتبس منه ، بجانب أنه لم يعد يُعْبَأ به للغاية . وهو يعاني في جانب من رد فعل حتمي على القوة العملية العظمى التي استحوذ بها على الساحة إبّان حياته . ومن عام ١٨٩٣ كان نائب رئيس تحرير «مجلة العالمين» التي كان هو المساهم الأكبر فيها منذ عام ١٨٧٥ . ولقد كان الأستاذ الأساسي في «الإيكول نورمال» من ١٨٨٦ إلى ١٩٠٠ ، وأصبح عضو الأكاديمية الفرنسية في عام ١٨٩٣ . ومن مثل هذه المواقع المهمة تحدّث بصوت السلطة ونغمتها . لقد عاد إلى التراث الفرنسي العظيم ، عاد إلى أنموذج القرن السابع عشر ، عاد إلى المثل الكلاسيكية والأخلاقية في الماضي . وفي السنوات الأخيرة من حياته ارتد إلى الكاثوليكية الرومانية التي بدت له الترياق الوحيد ضد الفوضى الحديثة ، وكان ذلك لدواعٍ اجتماعية وسياسية .

وهكذا يمكن أن يوصف – كما يمكن أن يُستَبْعَد بالتالي – بأنه داعية أكبر للتراثية الفرنسية وكخليفة لديزيه نيسار الذي لابد أنه أثّر عليه بشكل عميق في شبابه . وتمجيده للقرن السابع عشر في فرنسا وأشكال هجومه على الواقعية والطبيعية الفرنسيتين وكذلك على الرومانسية لم تكن جديدة ، كما لم تكن شيئاً لافتاً للنظر . لقد كانت الواقعية والطبيعية معارضتين للنزعة الخلقية والمثالية ؛ والرومانسية بتمجيدها للأنا وعزفها عمّا هو شخصي وذاتيتها الأخلاقية والأدبية قد انتهكت مبدأ السلطة والتراث . زيادة على ذلك جرى تجاهل برونتيير أيضاً . لقد اعتنق على نحو مفاجيء مثير الدهشة – في تناقض ممكن مع النزعة التراثية – الأفكار العلمية في عصره . وفي بواكير حياته أصبح داعية متحمساً للداروينية وحاول أن يطبق مبادئها على دراسة الأدب . ولقد طرح نظرية تطور الأجناس الأدبية ، لكن هذه النظرية التي ربما يجري ذكره بفضلها اليوم تكاد تُستَبعد دائما ؛ لأنها قائمة على مماثلة فاسدة ؛ إنها لم تعد تثير اهتماماً كبيراً . ومن ثم فإن برونتيير قد دُفن مرتين .

ولكننا هنا نرتكب ظلماً لا بالنسبة لمكانة برونتيير التاريخية المهمة فحسب ، بل أيضا للقيمة الباقية لأفكاره . ولن أحاول أن أدافع عنه كداعية للتراث وكأخلاقي وكلاسيكي رغم أنه يطرح مجادلات عديدة نورانية مؤثرة بالنسبة لوجهة النظر هذه .

وعلى سبيل المثال فإن نظريته في المبتذلات[1] هي دفاع مثير عن التعميمات الكلاسيكية ؛ وأخلاقياته ذات النزعة الرواقية – في تأكيدها انتصار الإرادة على الغرائز والشهوات – هي من الناحية العملية عين ما لدى أصحاب النزعة الإنسانية الجديدة الأمريكيين ؛ وهو يدافع عن التراث الفرنسي بالمثل ضد تضخم الحديث الكامن في النزعة الفردية ومعتقدات النزعة الطبيعية . وكتابه الأول «الرواية الطبيعية» (١٨٨٣) يوصف على نحو خاطىء بأنه هجوم بسيط على النزعة الطبيعية ومبادئها . ومن الحق أن برونتيير يندد بإصرار بزولا لدواعٍ أخلاقية وفنية ، وهو لا يجد أي فائدة في نظرية زولا عن الرواية التجريبية التي تُحَجِّم باستمرار – في منظور تاريخي – حداثة المزاعم والنزعة الطبيعية وإجراءاتها . وهو يهاجم أيضا كلا من (الريبورتاج) الصحفي والتقنية الانطباعية لدى الأخوين جنكور ، والتي تبدو له محاولات غير مشروعة وغير ناجحة لطمْس الفروق بين الفنون .

إن كتاب «الرواية الطبيعية» يمثل تحليلاً متعاطفاً وصارخا للغاية لرواية (السيدة بوفاري) وعدة روايات لألفونس دوديه وقصص موباسان؛ وهويحتوي على سرْد عجيب ، سقوط ؛ ويدعو للإعجاب بالروائية الإنجليزية جورج إليوت. ورؤيته تجاه فلوبير ملتبسة نوعا ما : إنه لا يجد فائدة في طريقة فلوبير المتأخرة التي يعيها في تدهور أو سقوط ؛ إلى أن تكون مجرد براعة فنية ، لكنه لا يحل ولا يمدح (السيدة بوفاري) . ورغم أن مقالاته النظرية وتواريخه تخلق انطباعاً عكسياً فإن لدى برونتيير قدرة فريدة على الملاحظة في المسائل الأسلوبية . إنه يصف – على سبيل المثال – طريقة فلوبير في ترجمة المشاعر بإحساس مطابق تماماً[2] ؛ وهو يظهر أن السرد الروائي على لسان الراوي لم يعد حلية في القول، بل لم يعد يمثل تدخلاً شخصياً من جانب الراوي في قصته ؛ لقد أصبح هذا بالأحرى نوعاً من أداة التحليل والتجريد السيكولوجي ، إنه «التعبير عن تطابق حميمي بين مشاعر وأحاسيس الشخوص التي يجري وصفها . ولماذا لا نقول بمصطلحات مجازية غالباً إنها لا تفيد في مجرد الإشارة إلى حلقة سرية بين الكائن الإنساني وبيئته ، بل إنها تُوَحِّده أو لاتزال تعيد توحيده مع هذه البيئة الخالصة[3] ؟».

(١) «تطور الأجناس الأدبية في تاريخ الأدب» ، المجلد الأول ، ص ٣١ – ٥٤ .
(٢) «الرواية الطبيعية» ، ص ١٥٦ .
(٣) «الرواية الطبيعية» ، ص ١٥٨ .

ويتحدث برنتيير حينئذ عن استخدام فلوبير غير المعتاد للفعل الماضي الناقص الفرنسي «لكي يخلط ويغمر حتى القصة الأكثر صميمية الخاصة بإنسان ، مع وصف البيئة التي دمغته الظروف إلى أن يتواجد فيها»[٤] ، وهو استخدام يسمح له بأن يدخل في صميم الموضوع وينفذ إلى عقل الشخص نفسه . ورغم أن برونتيير لم يستخدم بعد المصطلح فإنه يصف (الأسلوب الحر غير المباشر) ويعجب بتوزيع الجوائز في المعرض الزراعي للطريقة التي قدم بها من خلال عشرين وجهة نظر مختلفة[٥] . ويفهم برونتيير تماماً بالمثل وجهة نظر فلوبير نحو شخوصه : سخريته ، الطريقة التي بها «تقيد أحابيل الرومانسية نفسها كأدوات لهذه السخرية من الرومانسية»[٦] . وبرونتيير من المؤكد أنه لم يخطيء عندما يرى في وقت واحد قوة فلوبير ومحدوديته في انشغاله بسيكولوجيا فيها «لاتزال المشاعر ممتزجة بإحساس وفيه تختلط الإرادة بالرغبة»[٧] .

لقد اعتقد أنه بهذا يشرح أسباب نجاح رواية (السيدة بوفاري) ؛ إن فلوبير لم يحقق مرة أخرى إطلاقاً هذا الدمج بين الأحابيل والموضوع ، بين الشكل والمادة[٨] . وبرونتيير قاس بشكل غريب بالنسبة لمجموعة «القصص الثلاث» ؛ حيث إن «القلب البسيط» هي قصة تفسد من جراء التفاصيل الشديدة للببغاء باعتباره الشبح المقدس ؛ والقصتان الأخريان تبدوان له مجرد تدريبات على الاستشراق أو الأبنية الفضفاضة[٩] . ومع هذا فإن للتقدير الكبير لقصص وروايات موباسان يظهر أن برونتيير ليس مفكراً أخلاقياً عادياً مفرطا في الاحتشام بأي حال من الأحوال . إنه يشارك بالفعل في نزعة التشاؤم بالنسبة للطبيعية الإنسانية ، وهي نزعة واضحة عند فلوبير وتين وموباسان . وبرونتيير في أواخر حياته (١٩٠٦) ألف كتباً كاملاً عن بلزاك ينضح بتعاطف عميق لا بالنسبة لآرائه فحسب ، بل أيضا بالنسبة لفنه وأغراض فنه . وبرونتيير بالرغم من مجادلاته ضد زولا اعتقد في نفسه أنه واقعي– النوع الحق من الواقعية، والذى هو مثل الكلاسيكيين الرائعين يريد أن يكتشف الحقيقة حقاً .

(٤) «الرواية الطبيعية» ، ص ١٦٢ .
(٥) «الرواية الطبيعية» ، ص ١٦٥ – ١٦٦ .
(٦) «الرواية الطبيعية» ، ص ١٧٥ .
(٧) «الرواية الطبيعية» ، ص ١٩ .
(٨) «الرواية الطبيعية» ، ص ١٧١ .
(٩) «الرواية الطبيعية» ، ص ٢٦ – ٢٧ ، ص ٤٤ .

لكن لن تكون هناك تسمية تلّصق به حقيقة إذا اعتبرناه واقعياً كلاسيكياً . إن برونتيير إنما يتعاطف مع النزعة الرمزية التى رحّب بها كحليف ضد الطبيعية المُظَفَّرَة[١٠] . ولقد فهم النظرية وشرحها بجلاء. إن الرمزية تسبق المقارنة والاستعارة : «ما يميّزه هذان الشيئان ويُقَسِّمانه ويفصلانه ... يوحده الرمز ويربطه معا ويقيم وحدة واحدة للشيء نفسه»[١١] . لكن برونتيير يذهب إلى أن الرمزية عتيقة ، إنها إجراء لكل الفنون ، في كل العصور ، من ديانا ليوريبيديس إلى بتريشيا لدانتى وأولْوَا لفينى[١٢] . لايوجد خط فاصل بين «الرفسية» فى أواخر القرن التاسع عشر والرمزية الرومانسية على نحو ما نجدها عند فيني ولامارتين وهوجو أو مسرحية (أنتيجون) لبلانش[١٣] ، وترتد النظرية حتى تصل إلى جوبرس[١٤] وكروتيسر[١٥] . ومن الناحية التطبيقية فقد أثنى برونتيير أساساً على قصائد قليلة لهنرى دى رجنييه[١٦] وفرلين . ولقد حيره مالارميه ، وكانت لديه شكوك إزاء ألمعية معظم شعراء الجماعة[١٧] . وبالرغم من تعاطف برونتيير مع الرمزية – والذى يمتد حتى إلى عرْض وشائجها مع فاجنر وما قبل أتباع الفنان المصور رفائيل وكارلايل ورسكين – حاول بجد أن يفصل بودلير عن الرمزيين ويجعله مجرّد متفسّخ «ملك أشكال الغموض»[١٨] . وليست المسألة أن برونتيير ينكر على بودلير

(١٠) «مقال فى الأدب المعاصر» ، ص ١٣٧ .

(١١) «مقال فى الأدب المعاصر» ، ص ١٤٣ .

(١٢) «مقال فى الأدب المعاصر» ، ص ١٤٣ ، ص ١٤٥ ، إلخ .

(١٣) بيير سيمون بلانش (١٧٧٦–١٨٤٧) : فيلسوف فرنسي أثر فى الرومانسيين بآرائه عن الدين والمشاعر . له «الإنسان ذلك المجهول» (١٨٢٠) وكتب مسرحية «أنتيجون» عام ١٨١٤ (المترجم) .

(١٤) جوزيف فون جوْرس (١٧٧٦–١٨٤٨) : كاتب وصحفى وناقد ألماني ارتبط اسمه بالرومانسيين (المترجم) .

(١٥) «مقال فى الأدب المعاصر» ، ص ١٤١ (المؤلف) . وجورج فريدريك كرويتسر (١٧٧١ – ١٨٥٨) : فيلسوف كلاسيكى ألمانى وهو أستاذ بجامعتى ماربورج (١٨٠٢) وهيدلبرج (١٨٠٤–١٨٤٥) له : «الرمزية والأسطورة فى التراث الشعبى» (١٨١٠ – ١٨١٢) . (المترجم) .

(١٦) «تطور الشعر الغنائى فى فرنسا فى القرن التاسع عشر» ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٧ ، ٢٥٣ (المؤلف) . وهنرى دى ريجنيه (١٨٦٤) – ١٩٣٦) : شاعر وروائى فرنسى اشتهر بنزعته الرمزية ولجوئه إلى الشعر الحر . (المترجم)

(١٧) «مسائل جديدة فى النقد» ، ص ٣٠٧ ومابعدها ، ص ٣٢٩ ، «تطور الشعر الغنائى فى فرنسا فى القرن التاسع عشر» ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٤ .

(١٨) «مقال فى الأدب المعاصر» ، ص ٢١٧ ؛ «مسائل فى النقد» ، ص ٢٥٢ – ٢٧٤ .

أصالته وألمعيته ؛ إنه يرى نقطة نظرية التطابق وجدادة اهتمامه بالروائع ولكن بشكل كلي صُدم للغاية من النزعة السادية والشيطانية والاهتمام بالجنسية المثلية ليصور بودلير بدون تحامل كشاعر . واستنكاره لبودلير كشخص امتد إلى نظرية الشاعر عن التفسّخ والاصطناع في الفن . إن برونتيير يرى في الرمزية وسيلة للوصول إلى الطبيعة ، الطبيعة الحقيقية ، الطبيعة الباطنية ؛ ولقد بدا له بودلير على أنه قَصَمَ الفن عن كل الواقع، وأنه مجّد بإرادته الفن الشخصي والمخترع حرفيا. ولا يستطيع برونتيير أن يرى أبعد من نزعة التكلف الفني . وظل بودلير بالنسبة له مشعوذاً ، ولم يبد له شيء أكثر من زائف عن محاولة باربي دوفيلي لجعل الشاعر يبدو كمسيحي[١٩] . وتعاطف برونتيير مع الرمزية هو أبعد ما يكون عن التكامل . وبجانب هذا يظهر هذا استيعاباً كافياً لدحض الرأى القائل إنه بكل بساطة كلاسيكي جديد ، عقلاني ليست لديه أي مشاعر بالنسبة للشعر . وعلى الإنسان أن يقرّ بأن برونتيير ليست لديه قوة الاستثارة ، أو الفطنة البسيطة ، أو الرشاقة أو التعاطف التخيلي البسيط .

ولا تكمن قيمته في ما يُسَمَّى اليوم النقد التطبيقي ، بل في نظرية النقد والتاريخ الأدبي، وهنا كان له إسهام حقيقي ومهم. فلا يوجد ناقد آخر– على الأقل في فرنسا – قد قرّر بوضوح شديد ما يبدو له حقائق محورية نقدية . لقد آمن بأن النقد يجب أن يتركز على الأعمال نفسها ، ويجب تمييز دراسة الأدب عن السيرة وعلم النفس وعلم الاجتماع والأنظمة الأخرى . زيادة على ذلك دافع بشجاعة عن الهدف النهائي للنقد على أنه الحُكْم وتحديد المرتبة ، كما يميز هذا الفعل للحكم بحدة عن أي تفضيل شخصي خالص أو عن الانطباع أو عن المتعة . وأخيراً عَرَض وصوّر نظرية للتاريخ الأدبي تطرح على الأقل (مهما تكن حافلة بالمبالغات والتطرفات) المشكلة المحورية لتاريخ باطني للأدب لايكون قاموساً للوقائع مرتبة ترتيباً تاريخياً متسلسلاً أو تاريخاً اجتماعياً مُقَنَّعاً . وحتى مفهوم تطور الأجناس الأدبية (بالرغم من أنه ضغط الأمر بشدة في المماثلات البيولوجية) هو مفهوم متمرد جرى تجاهله على نحو خاطىء في الوقت الحالي .

(١٩) «تطور الشعر الغنائي في فرنسا في القرن التاسع عشر» ، ص ٢٣٠ ومابعدها .

لقد رأى برونتيير بوضوح أن النقد لايمكن أن يصبح أى شىء أشبه بفرع من المعرفة مع إطار نسقي ما لم يحدد موضوعه ، وذلك الموضوع هو بوضوح عمل الأدب نفسه وليس المؤلف نفسه أو الخلفية الاجتماعية ، وإلاّ لأصبح (كما حدث فى التطبيق) علم نفس أو علم اجتماع أو تاريخاً اجتماعياً . « إن الأعمال الأدبية والفنية يمكن فى الحقيقة أن تكون علامات ، لكنها أولا وقبل كل شىء أعمال أدبية أو فنية ويجب النظر إليها على هذا الأساس ... وبينما القصيدة قد تحمل شهادة على نفس الشاعر ، فإن القصيدة هي قصيدة . وإذا نسي النقد هذا عندما يزعم أنه يكف عن إصدار حكم فإنه لا يعود نقداً بل تاريخاً وعلم نفس»[٢٠] . إن موضوع النقد هو إصدار حكم ، تصنيف وتفسير للعمل الأدبى . إن التفسير هو الخطوة الأولى : إن هناك قلة من الناس هي التي تعرف كيف تقرأ نصاً . وحينئذ فقط يمكن للإنسان أن ينطلق ويقارن العمل الفني داخل عقل المؤلف أو البيئة . لكن الأسلوب ليس هو الرجل ، والعمل الفني ليس علاقة ، إنه اختيار ، إنه صورة أمينة لما كان عليه المؤلف في الواقع[٢١] . وبرونتيير مغرم باقتباس مثال برناردين دى سان بيير الذى تشكل حياته انطباعاً مختلفاً تماماً عما نحصل عليه من عمله «بول وفرجيني»[٢٢] . إنّ التصنيف والمقارنة هما الخطوة التالية . ويزكّى برونتيير حتى بمقارنة دراما شكسبير بتراجيديا راسين أو مقارنة غنائيات موسيه بغنائيات هاينى ؛ فهنا لاتوجد علاقات توليدية كإجراء لا محيص عنه لكل النقد الأدبى . وهو يدافع دوما عن ضرورة الأدب المقارن ورؤية الأدب الفرنسى كجزء من الأدب الأوربى والعام[٢٣] . وبعد التصنيف والمقارنة يأتى الحكم النقدى . وكان على برونتيير أن يدافع عن ضرورة الحكم النقدى ضد وجهتى نظر : النظرية العلمية الصارمة التى تستخدم أمثولة العلم التى لاتفضّل الفراشة على الضفدع أو العنكبوت ، أو تفضّل الوردة على الطحلب أو العشبه ؛ والنقد الانطباعى الذى يرفض أى قيمة فيما عدا العبارات الشخصية الخالصة عن الأفضلية أو أوصاف التجارب والمتعة . وبرونتيير

(٢٠) «دراسات نقدية فى تاريخ الأدب الفرنسى» ، المجلد التاسع ، ص ٥٠ .

(٢١) «دراسات نقدية فى تاريخ الأدب الفرنسى» ، المجلد التاسع ، ص ٣٢ - ٣٤ .

(٢٢) «دراسات نقدية فى تاريخ الأدب الفرنسى» ، المجلد التاسع ، ص ٣٤ ، «مقالات جديدة فى الأدب المعاصر» ، ص ١ - ٣٠ .

(٢٣) «الحركة الأدبية فى القرن التاسع عشر» (١٨٨٩) فى «مسائل جديدة فى النقد» ، ص ١٥٣-٢٥٢ ؛ «النزعة العالمية والأدب القومى» (١٨٩٥) فى «دراسات نقدية فى تاريخ الأدب الفرنسى» ، المجلد السابع ، ص ٢٨٩ - ٣١٦ ؛ «الأدب الأوربى» (١٩٠٠) فى «ضروب أدبية» (١٩٠٤) ، ص ١ - ٥١ .

الذى يتّهم فى العالم بتوحيد الأعمال الفنية على نحو خاطىء بالأجهزة العضوية يعرف بالفعل تماماً أن هذا التوحيد ليس إلا مجازاً أو أن الأعمال الفنية ليست كائنات عضوية[٢٤] . إنها أعمال جرى إنجازها بحُسنٍ أو بسوء على أيدى الناس لأجل الناس . ومحاولة هنكوين لجعل النقد (علمياً) بمعنى الامتناع عن المدح أو القدح مقضى عليها بالفشل الحتمى . ويستطيع برونتيير بسهولة أن يبيّن أن تين الذى يلجأ إليه هنكوين قد نطق دائماً بأحكام ، وأن هنكوين نفسه يحكم باستمرار عندما يقول على سبيل المثال إن فلوبير «يؤلف عبارات وفقرات بكمال ، والفصول بطريقة عادية ، والكتب بفقر»[٢٥] .

ويجادل برونتيير بإصرار أكبر ضد الانطباعيين . وأناتول فرانس فى تصدير «الحياة الأدبية» عبر عن القضية بمصطلحات متطرفة : «إن الإنسان لا يستطيع أن يخرج من جلده» . ولسوء الحظ لا نستطيع أن نرى العالم بعينى فراشة أو تُستوعب الطبيعة بمخ قرد من نوع إنسان الغاب[٢٦] . ويردّ برونتيير بأنا لسنا ذباباً ، ولسنا قردة من نوع إنسان الغاب ، بل أناس ، و « نحن نكون أناساً إلى حد كبير بالقوة التى لدينا للخروج من أنفسنا لكى نبحث أنفسنا ونجد أنفسنا من جديد وندرك أنفسنا فى الآخرين . والخداع هو أن نؤمن ونعلم أننا لا نستطيع أن نخرج من أنفسنا عندما تكون الحياة – بالعكس – قد جرى استغلالها لتحقيق هذا بالضبط . وإلا فلن يوجد أى مجتمع ، أى لغة ، أى أدب ، أى فن»[٢٧] . وبالفعل فإنّ الانطباعيين أنفسهم يحكمون طوال الوقت ، وتهكمهم على النقاد العقائديين لايجب أن يطمس وجود اختلافات فى المرتبة بين راسين وكامبسترون[٢٨] ، وأن الإنسان لايستطيع أن يضع فيكتور هوجو فى مرتبة أدنى من السيدة دسبورد – فالمور[٢٩] ، أو بلزاك أدنى من شارل دى برنار ؛

(٢٤) «دراسات نقدية فى تاريخ الأدب الفرنسى» ، المجلد التاسع ، ص ٤٩ .

(٢٥) «مسائل فى النقد» ص ٣٢١ اقتباسات من هنكوين «النقد العلمى» (باريس ، ١٨٨٨) ، ص ٧٣ .

(٢٦) أناتول فرانس : «الحياة الأدبية» ، المجلد الأول ، (باريس ، ١٩٥٠) ، ص ٥ – ٦ .

(٢٧) «مقال فى الأدب المعاصر» ، ص ٧ – ٨ .

(٢٨) جان – جالبرت دى كامبسترون (١٦٥٦ – ١٧٢٣) : كاتب درامى فرنسى وهو يحاكى راسين . كتب تراجيديات خالية من الحياة وكلها كابة «فرجينى» (١٦٨٣) ، «ارمينوس» (١٦٨٤) . (المترجم) .

(٢٩) مارسلين دسبورد – فالمور – (١٧٨٦ – ١٨٥٩) ممثلة فرنسية كانت تكتب الشعر إبان مرضها وكتبت قصائد غنائية وقد جمع الناقد سانت – بون ديواناً كاملاً لها عام ١٨٤٢ (المترجم) .

«فلا السيد أناتول فرانس ولا السيدة لومتير[٣٠] ولا السيد ديجاردين[٣١] قد حاول هذا ولن يحاول هذا على الإطلاق»[٣٢]. وبرونتيير على وعى تام بأن النقد «الشخصى» يفضى إلى تجاهل «الكتب التى يتحدث عنها المرء والموضوعات التى يتناولها الناس»[٣٣] ويمثل هذا النقد فإن التاريخ الأدبى يتبدّد . وكذلك يتبدد التراث . وعلى أى حال ، فإن برونتيير يبالغ بسهولة شديدة فى ثبات الطبيعة الإنسانية التى ينكرها أعداؤه . إنه يرى فى النقد (كما فعل الشاعر والناقد المعاصر ت . س . إليوت فيما بعد وهو يستخدم الكلمات نفسها) «مجهوداً مشتركاً»[٣٤] ، وهو يعقل الاختلافات الفعلية :

«إنّ الآراء ليست حرة ... ليس الإنسان حراً فى أن يكون له رأى ، وكما يقولون أن يكون له ذوقه الخاص ؛ هناك دائماً معيار ، أساس موضوعى لحكم النقدى . يمكن للإنسان أن يخطىء فى تطبيق المعيار ، وهذا أحد مصادر التنوع فى الآراء بين الناس يمكن ألا يعرف المرء المعيار نفسه، وفى هذه الحالة نكون مواجهين بالالتزام لنبحث عنه، لكن إذا كان موجوداً ؟ فإن هذا بعيد كل البعد عن الشك[٣٥] .

ويمكن أن يكون برونتيير هو هذه الثقة ؛ لأنه يرسم تفرقة بين الرأى الشخصى وإدراك القيمة ، وبالتقابل بين الجمال والكمال فى العمل الفنى[٣٦] . إنّ الجمال عنده شىء ذاتى ، الكمال مؤكد من الناحية الموضوعية . ومجرّد المتعة ليس معياراً للقيمة « إن الإنسان يضحك إزاء (رحلة السيد بريشون)[٣٧] أكثر مما يضحك على مسرحية موليير (عدو البشر)[٣٨] » .

(٣٠) جول لوميتر (١٨٥٣ - ١٩١٤). ناقد مسرحى فرنسى له مقالات انطباعية. من مؤلفاته «انطباعات عن المسرح» (١٨٨٨ - ١٨٩٨) فى عشرة مجلدات . وله مسرحية «المتمردة» (١٨٨٩) . (المترجم)

(٣١) بول ديجاردين (١٨٥٩ - ١٩٤٠) : فيلسوف وناقد فرنسى ، انضم إلى حملة تستهدف تحرير الشعر من الدراسة الأكاديمية . (المترجم)

(٣٢) «مقال فى الأدب المعاصر» ، ص ٩ .

(٣٣) «مقال فى الأدب المعاصر» ، ص ٤ .

(٣٤) «دراسات نقدية فى تاريخ الأدب الفرنسى» ، المجلد الرابع ، ص ٢٨ .

(٣٥) «عن طرق الإيمان» (١٩٠٤) ، ص ١٢ .

(٣٦) «مسائل جديدة فى النقد» ، ص ٢٨١ .

(٣٧) كوميديا هزلية من تأليف لابيش قدمت عام ١٨٦٠ والمؤلف إيوجين لابيش (١٨١٥ - ١٨٨٨) : كاتب مسرحى صدرت أعماله المسرحية الكاملة فى عشرة مجلدات (١٨٧٨ - ١٨٧٩) - المترجم .

(٣٨) «تطور الشعر الغنائى فى فرنسا فى القرن التاسع عشر» ، المجلد الأول ، ص ٢٥ .

وهو يقول : «إن بداية النقد هي أولا أن نحكم بانطباعاتنا الشخصية لكي نبرهن عليها فيما بعد ، ولكن غالباً لمناقضتها»[٣٩] علينا أن نسأل أعمالا بعينها «هذا إذا لم يكن لنا الحق في أن نستمتع بها، ومن جهة أخرى إذا كانت هناك أعمال معينة لا تسرّنا، فقد نكون (نحن) المخطئين»[٤٠] . والتباين بين التعاطف والحكم ، بين الحساسية والعقل قد جرى إقراره على نحو خطر ؛ إنه يجب أن يكون صراع عقل برونتيير نفسه،هو الذي أفضى به إلى هذا الوضع . وعلى أي حال لايمكن دحضه بالقول . إن التقدير يجب أن ينمو من التعاطف ، وإن الحب والمدح شئ واحد ، وهما نفس الشيء . وإن العلاقة الوثيقة بين القلب والرأى لايمكن إنكارها (عندما نكون مثقّلين بما نعرف أنه عظيم ونتمتع بما نعرف أنه رخيص أو هامشي)[٤١] .

وهذه مسألة أخرى ما إذا كان برونتيير قد وصف معايير الحكم بشكل مثمر . لقد أدرك أن «النقد الذي ليس تطبيق علم الجمال ليس نقداً» . ولكنه هو نفسه لا يكاد يفكر كثيراً في المبادئ العامة لعلم الجمال إلا ليؤكد باستمرار الفروق بين الفنون . «إنها لا تستهدف الغاية نفسها ، ومهما يقل المرء ، إنها لاتستخدم نفس الوسائل ؛ إنها لا تتوجه إلى الحواس نفسها ، إنها لاتحقق نفس التأثيرات»[٤٢] . إن برونتيير يقف في موقف معارض تماماً لكروتشه الفيلسوف الإيطالي ، ولا يقتصر الأمر على التمايزات والفروق الحادة بين الفنون ، بل يمتد أيضا إلى التمايزات والفروق بين الأجناس الأدبية مع إثبات نقائها . «إن كلا منها له قوانينه المحددة بطبيعتها الخالصة»[٤٣] . وبرونتيير ليس مستعداً فحسب لوصف هذه الفروق ، لكنه مستعد أيضا للحكم على الأعمال بالرجوع إليها . إنه يتقبّل أيضا القائمة الكلاسيكية الجديدة بهرمية الأجناس الأدبية والتراجيديا في القمة الهرمية والشعر الغنائي كنوع أدبي في الأسفل»[٤٤] .

(٣٩) «التاريخ والأدب» ، المجلد الثالث ، ص ٩٦ – ٩٧ .

(٤٠) «التعبير في الفنون الجميلة» ، في مجلة العالمية» ، السنة الرابعة والخمسون ، الفصلية الثالثة ، المجلد ١١ ، (١٨٨٤) ص ٢٢٤ .

(٤١) «دراسات نقدية في تاريخ الأدب الفرنسي» ، المجلد التاسع ، ص ٦٢ .

(٤٢) «محاضرات في الايكول نورمال» ، ص ١٢٦ .

(٤٣) «دراسات نقدية في تاريخ الأدب الفرنسي» ، المجلد الثالث ، ص ١٠٤ .

(٤٤) «الشعر الحميمي» ، مجلة العالمين ، السنة الخامسة والأربعون ، الفصلية الثالثة ، العدد الثالث (١٨٧٥) ص ٦٨٥ .

وهو فى أخريات حياته استنتج أنه لايعرف ما إذا كانت هناك هرمية للأجناس الأدبية[٤٥] . ورغم أن هذا القول يأتى على نحو أكثر نسقية ووضوحاً عن أىٍّ من نقاد القرنين السابع عشر والثامن عشر ؛ فإن إدانة الخلط بين الفنون والأجناس والحط الدائم من شأن الأشكال الهجينة أو المختلطة ليسا إلا شكلية جديدة ممتازة ؛ لكنها تكتسب معنى مختلفاً ؛ لأن برونتيير - على عكس الكلاسيكيين الجدد - لديه إحساس تاريخى قوى وتطور الأدب . إنه يعرف أن النقد وعلم الجمال والتاريخ الأدبى مترابطة معاً[٤٦] .

ونظرية برونتيير فى التاريخ الأدبى هى أعظم إنجازاته . لقد رأى أولاً أن التراكم المعتاد للمعلومات عن الماضى لا يكفى لتحديد التاريخ الأدبى . إنه قانع بترك هذه النزعة الافتتانية بالقديم «للتاريخ الأدبى» كمسألة تتعارض مع «تاريخ الأدب» ، وهى تفرقة استمدها من نيسار . إن معظم التواريخ الأدبية ليست تواريخ بل قواميس ؛ حيث يجرى رصّ الأسماء تاريخياً بدل الترتيب الأبجدى[٤٧] . والتواريخ الأدبية الأخرى من وراء التظاهر بأن الأدب هو تعبير عن المجتمع تخلط تاريخ الأدب بتاريخ العادات والسلوكيات[٤٨] . ويجب أن يواجه المرء بحزم المثال لتاريخ باطنى للأدب . «إن تاريخ الأدب له فى ذاته ومنذ البداية المبدأ الكافى لتطوره»[٤٩] . والانشغال المحورى للمؤرخ الأدبى هو أَرْشَفَة الأعمال . والأمر على نحو ما هو عام فى الأدب شأنه فى الفن «أن الماضى هو الذى يضغط بأكبر ثقل على الحاضر»[٥٠] . وما يجب تأسيسه هو العلّية الباطنية . وفى الأدب - بعد تأثير الفرد - فإن «أكبر قوة عاملة هى التى تشتغل على الأعمال»[٥١] . إنه تأثير مزدوج : إيجابى وسلبى ؛ إننا نحاكى أو نرفض . «إن جماعة الثُّريا فى القرن السادس عشر أرادت أن (تفعل شيئاً مغايراً) عن مدرسة كلمنت مارو[٥٢] . وراسين فى مسرحيته (أندروماك) أراد (شيئاً مغايراً) عن كورنى فى

(٤٥) «بلزاك» ، ص ٤ - ٥ من التصدير .
(٤٦) «دراسات نقدية فى تاريخ الأدب الفرنسى ، المجلد التاسع ، ص ٦٢ - ٦٣ .
(٤٧) «محاضرات فى الايكول نورمال» ، ص ١٢ من التصدير .
(٤٨) «الموجز» ، ص ٤ من التصدير .
(٤٩) «دراسات نقدية فى تاريخ الأدب الفرنسى» ، المجلد الثالث ، ص ٤ .
(٥٠) «دراسات نقدية فى تاريخ الأدب الفرنسى» ، المجلد السادس ، ص ١٥ .
(٥١) «محاضرات فى الايكول نورمال» ، ص ٢٦٢ .
(٥٢) كلمنت مارو (١٤٩٦ - ١٥٤٤) : شاعر فرنسى بدأ بترجمة المزامير شعراً - المترجم .

مسرحية (برثاريت)[٥٣] . وديدرو في (رب العائلة) أراد (شيئاً آخر) عن موليير في (طرطوف) . والرومانسيون في زمننا أرادوا (شيئاً مغايراً) عن الكلاسيكيين»[٥٤] . ويمكننا القول إن الأدب يتحرك بالفعل ورد الفعل ، التقاليد والتمرد . وهذه الحركة – بالطبع – ليست آلية بل هي نتيجة القوى الإنسانية : إن العمل الأصيل يغير اتجاه التطور ؛ والعمل التقليدي يواصله أو يكرره . ومن ثم يجرى إعطاء الفردية دوراً تاريخياً هائلاً في هذه الخطاطية لما هو كلاسيكي جديد جيد ؛ وهكذا فإن الفردية «تدخل في التاريخ الأدبي ... شيئاً لم يكن موجوداً من قبل ، ولا يوجد بدونه ، وسوف يستمر بعده»[٥٥]. لكن التغير يحدث أيضا مع تغير في الظروف الاجتماعية والتاريخية . إن التطور هو هكذا «السلطة الحاسمة، السلطة الجديدة للعناصر المتطابقة؛ (تغير في الجبهة) إذا أمكن لي أن أتحدث على هذا النحو ؛ تعديل في العلاقات التي تبقي أجزاء الكل نفسه مترابطة ، وهذا يعني كل ما تعنيه تلك الكلمة ألا وهي (التطور) ؛ إنها لا تعني أي شيء آخر»[٥٦] . ومنهج التاريخ الأدبي سوف يكون منهج تحديد وانتقاء نقاط التغير ، (الآن) مع الالتواء الخاص الذي أعطاه تين للمصطلح يفترض أسبقية على العِرق أو الوسط . «هل تريد أن نجد السبب الحقيقي ... لتراجيديا فولتير ؟ عليك إلا أن تبحث عنه في تفردية فوليتر وأساساً في الضرورة التي تلغى بثقلها عليه ؛ حيث يقتفي آثار راسين ، وكينولكي يفعل شيئاً مختلفاً عنهما»[٥٧] . والعمل الذي يغير الاتجاه يستأثر بكل الانتباه . وكانت لدى برونتيير شجاعة تامة عندما تجاهل السيدة دي سيفيني[٥٨] ودوق دي سان – سيمون في كتابه (الوجيز)؛ لأنهما لا يستطيعان أن يؤثرا في التطور اللاحق الباشر لقد نشرت أعمالهما في ١٧٣٤ و ١٨٢٤ على التوالي بعد فترة طويلة من كتابتهما[٥٩] . ومن ثم فإن الحقب الأدبية لاتتبع خطاطية تاريخية تراتبية

(٥٣) تراجيديا لكورني قُدمت عام ١٦٥١ وشكلت فشلاً ذريعاً . وبرثاريت هو ملك لمبارديا – المترجم .
(٥٤) «الموجز» ، ص ٣ من التصدير .
(٥٥) «محاضرات في الايكول نورمال» ، ص ٢٢ .
(٥٦) «تطور الشعر الغنائي في فرنسا في القرن التاسع عشر» ، المجلد الثاني ، ص ٢٨٨ .
(٥٧) «محاضرات في الايكول نور مال» ، ص ٢٦٢ .
(٥٨) الموكيزة دي سيفيني (١٦٢٦ – ١٦٩٦) : كاتبة فرنسية لها صالون أدبي مشهورة برسائلها التي كتبتها إلى أبنيها ، وفيها تحكي سيرة حياتها – المترجم .
(٥٩) «الوجيز» ، ص ٥ من التصدير .

حسب الفروق أو الملوك ، بل يجب أن تقوم على هذه النقاط الحاسمة الأدبية[٦٠] . والأعمال سيجرى فهمها وتحديد مكانتها ووضعها والحكم عليها حكما أقصى فى تيار التاريخ .

ويبدو أنه من المستحيل عدم الاتفاق مع هذا الهدف والمنهج العام . وعلى أى حال فإن برونتيير عاش فى وقت تركت فيه الداروينية أعمق تأثيراتها ، وهو لم يعتنق من الداروينيـة فكرة التطور التاريخى وحدها ، بل اعتنق معها – بصفة خاصة – تطور الأنواع . وبالرغم من أن الأجناس الأدبية توجد كمؤسسات ويمكن للإنسان أن يكتب تاريخها إلاّ أنها ليست أنواعا بيولوجية ، والمماثلة بين تاريخ الجنس الأدبى وتطور الأنواع هى مماثلة واهية . وعلينا أن نميّز بين نوعين من التطور : تطور نمو بيضة لتكون طائراً وتطور متمثل فى تغير من مخ سمكة إلى مخ إنسان . فى المفهوم الأول (تطور الكائن الفرد) يولد حيوان خاص وينمو ويتغير وينضج وينهار ويموت ؛ وفى المعنى الثانى (النشوء) لاتتطور سلسلة من الأمخاخ الواحد من الآخر ، بل يوجد فحسب تجسيد تصورى ما ، «المخ» وهو يتحدد فى إطار وظيفته ، ويمكن مقارنته وتعريضه للتغير . إن أمخاخ الحيوانات يمكن أن يجرى ترتيبها فى سلة تفضى إلى مثال مستمد من المخ الإنسانى . ويفترض برونتيير حقيقة كلا المماثلتين . «إن جنساً أدبياً يوجد وينمو ويحرز كما له ويتهاوى وأخيراً يموت»[٦١] . وحتى يطرح مثاله فإنه يذهب إلى أن التراجيديا الفرنسية قد تشكّلت فى عصر جودل[٦٢] وجارنييه[٦٣] ، وبلغت ذروة نضجها عند كورنى وراسين ، وانهارت مع كينو وفولتير ، وماتت مع لاهارب[٦٤] ولومرسييه[٦٥] .

(٦٠) «الوجيز» ، ص ١ – ٢ من التصدير .

(٦١) «محاضرات فى الايكول نورماله» ، ص ٢٢ .

(٦٢) إيتين جودل (١٥٣٢ – ١٥٧٣) : رائد فرنسى فى الدراما وهو عضو فى جماعة الثريا الأدبية وكانت مسرحيته (كليوبترا أسيرة) من أوائل التراجيديات الفرنسية ومسرحيته (ايوجية) من أوائل الكوميديات الفرنسية – المترجم .

(٦٣) روبرت جارنييه (١٥٢٤ – ١٥٩٠) : من أهم أوائل كتاب التراجيديا وهو مؤلف أول كوميديا تراجيدية فرنسية (برادا مانت) – المترجم .

(٦٤) جان فرنسوا دى لاهارب (١٧٣٩ – ١٨٠٣) : كاتب درامى وصحفى وناقد فرنسى وهو من الذين نقدوا فولتير – (المترجم) .

(٦٥) نيبوموجين لومرسيه (١٧٧١ – ١٨٤٠) : كاتب درامى فرنسى كتب أول مسرحية تاريخية فرنسية بعنوان «شيتف أو رحلة متآمر» وذلك عام ١٨٠٠ – المترجم .

ولكن بأى معنى يمكن للإنسان أن يتحدث عن تطور جنس أدبى فى إطار مثل هذه المماثلة الدقيقة مع الحياة الإنسانية ؟ إن المقارنات الرباعية لمولد التراجيديا هى مجرد أنه لا توجد أى تراجيديات فى فرنسا قبل جودل . والتراجيديا لم تمت إلا بمعنى هو بالنسبة لبرونتيير أنه لم تكن هناك تراجيديات مهمة قد كتبت بعد لومرسييه . ومن ثم كان عليه أن يحكم المحاولات المتأخرة لفرنسوا بنسار لإحياء التراجيديا الكلاسيكية كتراجيديا مخففة[٦٦] . وكان عليه أن يحدد التراجيديا بطريقة تصل إلى حد أن تمثيليات هوجو - مهما تكن تراجيدية فى كيانها ونتيجتها - يجب استبعادها باعتبارها جنساً أدبياً جديداً ومختلفاً .

وفى الحقيقة ، فإن الأجناس الأدبية لاتحدث مثل الأفراد ؛ ففى عرض تحليلى لوضع الشعر عام ١٨٥٢ تبين سانت - بوف[٦٧] أنه حتى أقدم الأجناس الأدبية لايزال يجرى غرسها ؛ فالتراجيديات الكلاسيكية والقصص الخرافية بأسلوب لافونتين والملاحم وأغنية الحب والهزليات الماجنة قائمة : «إن الأجناس الأدبية لا تتلاشى ، قد تكون فى حالة خسوف ، يمكن أن تسودها أجناس أخرى حسب الموضة ؛ لكنها تنوم ، إنها تديم حياتها، وتظل قابعة مستعدة لألعبة جديدة عندما تظهر مع إطارات ونقاط انطلاق جرى الإعداد لها جميعاً» . هناك إمكانية دائما بأن تُكْتب التراجيديا العظيمة بالفرنسية فى المستقبل . ومسرحية (فيدر) لراسين فى خطاطية برونتيير تقف فى بداية انحدار التراجيديا ، لكن سوف يدهشنا أنها تكون فنية أو طازجة بالمقارنة مع تراجيديات عصر النهضة المثقفة والصارمة ، والتى تمثل فى رأى برونتيير «شباب» التراجيديا الفرنسية . إن التماثل بين تطور جنس أدبى ودائرة الحياة الخاصة بالود تتحطم فى كل نقطة ؛ فلا نجد إلا سلسلة من الاستعارات الخطرة فى تضمينها ؛ لأنها توحى بحتمية الانهيار والموت ، ولأنها تفرض الرأى الذاهب إلى أن كل تغير ليس إلا تغيراً مستمراً بطيئاً أشبه بالتغير البيولوجى - وأنه لا توجد انقطاعات أو قفزات ، لاتوجد انقلابات فجائية فى الماضى ، كل ما هناك موت وانحدار . الطبيعة لا تضع قفزات . إنه مبدأ ليس مطبقاً على الفن (ولا على التاريخ) وبالنسبة للجدال حول

(٦٦) «دراسات نقدية فى تاريخ الأدب الفرنسى» ، المجلد السابع ، ص ١٩٨ - ١٩٩ .
(٦٧) سانت - بوف : «أحاديث يوم الاثنين» ، المجلد الخامس ، ص ٣٨٤ .

التفسخ الحتمي أو التقدم الحتمي ؛ فإنه لايزال يحدث دماراً عملياً للتفكير الإنساني (ماركس ، شبنجلر ، توينبي) والسلوك .

والمفهوم الثاني للتطور لايمكن استبعاده بسهولة تامة . إن برونتيير لم يميز بوضوح دائماً هذا المفهوم عن المفهوم الأول ، لكنه استخدمه واراد بكثرة وبإصرار وبنجاح . إنه يعترف بأنه ما من تحول فعلي لذاتية من الذاتيات تسمي جنسا أبداً يحدث ، ولكننا نستطيع أن ننظم الأعمال الفنية (بمثل ما نستطيع أن ننظم أفخاخ الحيوانات) في سلاسل تفضي إلى هدف بعينه . وهذا الهدف يجب أقْنَمَته؛ أي تنصيبه لكي يكون قيمة أو معياراً ، وهذا يسمح لنا بأن نحطم سلاسل لا معنى لها بشكل واضح إلى عناصرها الجوهرية وغير الجوهرية ، وبتطبيق (مفهوم تنظيمي) ، أنموذج ضمني يكون حقيقياً ؛ أي يكون فاعلاً ومؤثراً ، لأنه يُقَوْلب كتابة الأعمال الفنية . ومن وجهة النظر الكلاسيكية الجديدة القطعية يتجه برونتيير بشكل دائم إلى خطر افتراض هدف واحد فحسب ، حلقة واحدة هي الذروة في سلسلة ، ومن ثمّ يحط من شأن جميع الأعمال التي سبقت الأنموذج فتصبح مجرد درجات حجرية غير متمايزة ، كلها مجرد تكرارات للأنموذج كعلامات على التفسّخ والتحلل . وهو لم يتجنب صعوبة نشدان دور الفردية في وجهة النظر التشكيلية . ومفهومه عن القيمة سكوني جامد تماماً إنه يستحضره كما لو كان من الخارج ، ولا يدرك تماماً أن السيرورة التاريخية سوف تنتج أشكالاً لا لقيمة جديدة دائماً ، وإنما لينتج ما هو مجهول وما هو غير متنبأ به . إن برونتيير من أصحاب النزعات الأخلاقية لايرى السيرورة التاريخية ، إلا أنها عاملة تنتج القيم الخالدة باعتبارها درجات نحو المعبد . لكن فكرة التطور نفسها رغم أنها كثيراً ما تطبق على نحو آلي وبصرامة ليست فكرة دقيقة تماماً . فليس من الصحيح أن برونتيير افترضها افتراضاً من الناحية النظرية . لقد نفذها على الأقل في خطوط عريضة لجميع الأجناس الثلاثة التي اعترف بها : التراجيديا، والشعر الغنائي ، والرواية ، وضرب أمثلة على تطور الفرد . والمجلدان من المحاضرات عن هوجو والتخطيط الأول الأسبق (تطور شاعر : فيكتور هوجو)[٦٨] يظهر الشاعر وهو يمر بمراحل مختلفة من المرحلة الخطابية إلى الغنائية ثم إلى الدرامية ، وأخيراً الملحمية

(٦٨) «دراسات نقدية في تاريخ الأدب الفرنسي» ، المجلد السابع ، ص ٢٠١ وما بعدها .

بطريقة تخطيطية تفترض أنها صالحة أيضا للتاريخ العام (إن الشاعر لهو أشبه بمختصر للتاريخ) . إن التطور من الذاتي إلى الموضوعي ، من الرومانسية إلى «الطبيعية»[٦٩] (وهو يستخدمها هنا بشكل فج) هو أيضا تقدم أخلاقي للإنسان .

إنّ تطور الرواية قد جرى التخطيط له عدة مرات . في البداية قام بمجرد تعديد للأنماط المتتالية «أغنيات الحب الخاصة بالإيماءة» ، رواية التسلية ، الرواية الملحمية (وهو يعني بها روايات الوحوش الغريبة الزخرفة عند لاكالبرنيد[٧٠] والسيدة سكودري[٧١] وآخرين) ، وأخيراً رواية العادات والسلوكيات[٧٢] بدون أي شيء زائد سوى الاقتراح بأن كل مرحلة متتابعة قد أعدت لها المرحلة السابقة . فعلى سبيل المثال ، فإن الرواية البطولية في القرن السابع عشر أصبحت أكثر واقعية بشكل بطيء ، وذلك بأن تتقنّع على شكل رواية تاريخية أو بتجسيد الفضائح المعاصرة في الرواية المقنَّعة . والتخطيط العام الثاني في نفس التصدير[٧٣] يصف بزوغ الرواية في إطار تمثيلها للمادة من الأجناس الأدبية الأخرى ؛ وبرونتيير يتبنى الاقتراح من الداروينية فيما يتعلق بالصراع من أجل الوجود ، والتنافس بين الأجناس الأدبية . ورغم أن الأمر لا يتعدى استعارة أخرى ، فإن هذا الطرح يمثل مشكلة مهمة حقيقية للغاية : من المؤكد أن الأجناس الأدبية تتبادل أوصافها في هرمية في العصور المختلفة ، وتتنوع شدة ومدى غرسها مع العصور . ولقد أثرى لوساج[٧٤] وماريفو[٧٥] نفسيهما «بأشكال الكوميديا المتتابعة للكوميديا ، وكوميديا الشخصية، وكوميديا الأخلاق، وكوميديا العقدة»[٧٦] . ومع ماريفو

(٦٩) «دراسات نقدية في تاريخ الأدب الفرنسي» ، المجلد السابع ، ص ٢٢٠ .

(٧٠) جوتييه دي كوست دي لاكالبرنيد (١٦١٤ - ١٦٦٣) : مؤلف فرنسي له كوميديات تراجيدية ، وعرف برواياته شبه التاريخية - المترجم .

(٧١) مادلين دي سكودري (١٦٠٧ - ١٧٠١) : روائية فرنسية ، وكان منزلها ملتقى الأدباء ، وكانت تعرف في محيطها باسم الشاعرة اليونانية سافو ، ولها روايات عاطفية بطولية - المترجم .

(٧٢) «محاضرات في الايكول نورمال» ، ص ٥ ومابعدها .

(٧٣) «محاضرات في الايكول نورمال» ، ص ٢٧ ومابعدها .

(٧٤) آلان رينيه لوساج (١٦٦٨- ١٧٤٧): كاتب درامي وروائي فرنسي بدأ عمله بالترجمة من الإسبانية ، وجاءت شهرته كروائي عام ١٧٠٧ بروايته «الشيطان المتهالك» - المترجم .

(٧٥) بيير كارلوت دي شامبلان دي ماريفو (١٦٨٨ - ١٧٦٣) : كاتب درامي وروائي فرنسي له رواية شهيرة لم تكتمل هي «حياة ماريان» (١٧٣١ - ١٧٤١) - المترجم .

(٧٦) «محاضرات في الايكول نورمال» ، ص ٢٧ .

وروسو جرى استيعاب مادة التراجيديا ، ومع السيدة دى ستال وجورج صاند تحقق الحق فى تناول المسائل الأخلاقية والأيديولوجية. إن الخطاطية واهية، ويصعب أن تكون مُحْكَمة، ولقد تخلّى عنها برونتيير عندما وصف فى كتابه الأخير عن بلزاك (١٩٠٦) على نحو عينى نشأة الرواية . إن الرواية التصويرية والمراسلات القصصية (وكلاهما يركز على راوٍ واحد) ورواية «الاعتراف» التى أفضت إلى الرواية السيكولوجية التحليلية من نوع «أدولف»[٧٧] رواية الغرائب والرواية التاريخية عند شاتوبريان وسكوت، وأخيراً الرواية الأدبية الثانوية من نوع الحبكة المعقدة (ومانسميه بالرواية القوطية) كلها ساهمت فى الرواية الاجتماعية عند بلزاك . ويجرى تصوير بلزاك على نحو متميز على أنه نقطة الذروة فى الرواية ؛ حتى إن الأشكال الأسبق لا تفيد إلا كدرجات تفضى إلى ذروته . وإن القول بأن هناك أجناساً أدبية أو أنواعاً أدبية يرتبط ثراؤها ووجودها بالظروف ويلحظة دقيقة فى تطورها ، والتى تموت وهى فى ذروة انتصارها ؛ إذ إنها تكرر[٧٨] المماثلة الزائفة الخاصة بالصراع من أجل بقاء النوع . إن الرواية التاريخية قد جرى إحياؤها من جديد فى عدة أقطار ، وسوف تستمر بدون شك إلى نهاية الزمان .

وتطور الشعر الغنائى فى فرنسا إبّان القرن التاسع عشر هو أطروحة سلسلة محاضرات فى السوربون ، وصدرت فى مجلدين (١٨٩٣ – ١٨٩٤) وتمجيد الحساسية الشخصية وإحياء الفصاحة عند روسو ونزعة كتابة الغرائب واللون المحلى والتوسع فى المشاعر إزاء الطبيعة وإعادة تكامل المشاعر الدينية عند برناردين دى سانت – بيير وشاتوبريان – كلها حققت إنجاز لامارتين وهوجو فى بواكيره . وإن أصول الشعر الغنائى الحديث أفاد برونتيير كمثال على مماثلة مفضلة أخرى مع التطور البيولوجى ؛ حيث إن الأجناس الأدبية تتحول على نحو مفترض إلى أجناس أخرى . فالخطابة الدينية الفرنسية فى القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر قد تحولت إلى الشعر الغنائى فى الحركة الرومانسية . وفى رأى برونتيير أن التراجيديا والخطابة قد حجبتا الشعر الغنائى ، ثم اختفت الخطابة بعد ذلك . بل لقد أكد أنه فى نصف قرن (من ١٧٠٤ إلى ١٧٤٩) فإنه يستحيل أن نجد صفحة (بليغة) واحدة من النثر

(٧٧) رواية كتبها المؤلف الإنجليزى كونستانت عام ١٨٠٧ ، ونشرت عام ١٨١١ ، وهى تحكى علاقة المؤلف بالسيدة دى ستال – المترجم .

(٧٨) «بلزاك» ، ص ١٧ .

الفرنسي[٧٩] . وروسو في جنس أدبي آخر أحيا شكل مادة الفصاحة الدينية التي كانت إلى حد ما آنذاك قد تقطّرت على شكل نظم ، وعلى شكل شعر عند لامارتين وهوجو . لكن المماثلة لاتصمد أمام الفحص الدقيق ؛ فعلى الأقصى لا يستطيع الإنسان أن يقول إن الخطابة الدينية تعبر عن مشاعر مماثلة للشعر الغنائي الحديث (على سبيل المثال نقل ما هو إنساني) أو تلك التي تحقق وظائف اجتماعية مماثلة (تحديد الشعور بما هو ميتافيزيقي) .

أما التراجيديا فهي موضوع متعلق على نحو أوثق بمطالب جمهورها عن أي أشكال مكتوبة أخرى ، ومن ثم فهي تستلم حيز استسلام لتناولها من خلال تاريخ الجنس الأدبي . ولقد خطط لها برونتيير عدة مرات ورسم خطوطاً عريضة للتطورات اليونانية ثم الفرنسية . وإعادة المصدرية المحدودة من القديم والسلاسل المنتقاه من التمثيليات من فرنسا في القرن السابع عشر أتاح بناء عدد من خشبات المسرح . ومهما يمكن أن يقال شيء بالتفصيل لتصحيح الخطوط العريضة التي رسمها برونتيير فإن المنهج من المؤكد أن يحظى بتبريره . (وقد تطور هذا التخطيط في سلسلة من المحاضرات ركزت على التمثيليات الممثلة للعالم المسرحي «حقب المسرح الفرنسي» ، ١٨٩٢) . ونستطيع أن نتتبّع مثل هذا التطور ؛ ويمكننا أن نجد تطوراً مماثلا في الدراما الإليزابيثية ، من مسرحيات الأسرار إلى الفاصل الترفيهي عبر الأشكال الهجينة مثل (الملك جون) إلى مارلو شكسبير بمثل ما يمكننا أن نصف ظهور فن اللوحات الطبيعية في أواخر العصور الوسطى . إننا مواجهون بمشكلة تاريخ باطني لفن الأدب . لقد أثار برونتيير المشكلة بوضوح ، وحاول أن يرد عليها بشجاعة ، ولكن لسوء الحظ فإن مكانة الداروينية استغلته كثيراً وقادته بعيداً إلى محاكاة ونقل المفاهيم من البيولوجيا ؛ إن الأجناس الأدبية ليست أنواعا ، ولا تتحول إلى أنواع أرقى . وإن التجديدات التي أحدثها العباقرة لايمكن مقارنتها بالتنوع الآلي للخواص ، (والرياضة) الداروينية أو حتى (تحول) دى فرايز . إن القيم الأدبية لايمكن ردها إلى مجرد التجديد أو النضج أو النقاء . وبالرغم من أن أمثولة برونتيير البيولوجية ليست مُقْنِعَة فإنه قدر إلى مشكلة لاتزال قائمة ؛ ومن المؤكد أنه يجب مرة أخرى أن تشكل انشغالاً محوريا لأي تاريخ مستقبل للأدب يجرى تصوره كفن ويتغير في مسار التاريخ .

(٧٩) «محاضرات في الايكول نورماله» ، ص ٢٥ .

For a study of Brunetière's theoretical pronouncements on evolution and his attempts to show its workings, the following books and articles are most important:

L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature. Tome *I, L'Evolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jouts,* 1890; lectures at Ecole normale, 1889 (EG).

Les Epoques du théâtre français, 1636-1850, Conférences de l'Odéon, 1892 (given 1891-92).

L'Evolution de la poésie lyrique en France aux dix-neuvième siècle, 2 vols. 1894; given at the Sorbonne, 1893 (EPL).

"La doctrine évolutive et l'histoire de la littérature," in *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française (EC), 6 . . .* (1899, dated February 1898), 1-36 (EC).

"L'Evolution diun genre: La tragédie," *ibid., 7* (article dated November 1901), 151-200.

"L'Evolution d'un poète: Victor Hugo," *ibid.* (dated 1902), pp. 201-21.

See also:

Le Roman naturaliste, 1883; I use the 6th revised ed. 1896 *(RN).*

Honoré de Balzac, 1906.

Manuel de l'histoire de la littérature française, 1898, and many collections of essays, especially:

Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française, 8 vols. 1880-1907 (EC); Vol. 9 (1925) contains the Encyclopaedia article on criticism.

Histoire et littérature, 3 vols. 1884-86 (HL).

Questions de critique, 1889 (QC).

Nouvelles questions de critique, 1890 (NQC).

Essais sur la littérature contemporaine, 1892 (ELC).

Nouveaux Essais sur la littérature contemporaine, 1895 *(NELC)*.

Discours de combat, 3 vols. 1899-1907.

Variétés littéraires, 1904.

Sur les Chemins de la croyance, 1904.

Etudes sur le XVIIIe siècle, 1911 (fragment of book on Voltaire).

Bossuet, 1913.

Lectures: Histoire de la littérature française classique, 4 vols. 1905-17.

Comment on Brunetière, Books:

E. R. Curtius, *Ferdinand Brunetière*, Strasbourg, 1914 (still best).

John Clark, *La Pensée de Ferdinand Brunetière*, Paris, 1954 (emphasis on evolution of his general thought).

Victor Giraud, *Brunetière*, Paris, 1932 (thin).

Elton Hocking, *Ferdinand brunetière: The Evolution of a critic*, Madison, Wis., 1936 (solid, but unperceptive).

Comment, Articles:

Irving Babbitt, in *Masters of Modern French Criticism* (Boston, 1912), pp. 298-337.

Anatole France, preface îo La *Vie littéraire*, 3d series.

Alfredo Galletti, "Critica letteraria e critica scientifica in Francia nel sec. XIX." in *Studi di Filologia moderna II* (1909), pp. 201-28 (good).

Jules Lemaître, "Ferdinand Brunetière," in *Les Contemporains*, I (1885), 217-48; a small piece in 6 (1993), 314-18, see also the preface, directed against Brunetière.

I am not aware of any study of Lanson.

There are chapters on Faguet in Alexandre Belis, *La Critique frangaise à la fin du XIXe siècle*, Paris, 1926: and in Maurice Wilmotte, *Trois Semeurs d'idées, Paris*, 1907.



جوستاف لانسون
(١٨٥٧ - ١٩٣٤)

أصبح جوستاف لانسون بالنسبة للقرن العشرين رمزاً للتاريخ الأدبى الأكاديمى الفرنسي . إنه يعد حتى اليوم رأس الدراسة الأدبية الفرنسية (الوضعية) : إنَّه راع ومعلم كل (الأطروحات) عن حياة وأعمال ومصادر وتأثيرات المؤلفين الفرنسيين العظام والأقل من العظماء الذين يجرى تناولهم بنظرة متفردة من أجل الحقائق المؤسسة الدقيقة . إن أطروحة لانسون عن «نيفل دى لاشوسيه»[1] والكوميديا المأساوية المبكية» (١٨٨٧) و «الموجز البيليوجرافى للأدب الفرنسي الحديث» وطبعاته النقدية المتطورة للأعمال التى كتبها فولتير ولامارتين تدعم هذا الزعم[2] . ففى تصريح رسمى عن «الروح العلمية ومنهج التاريخ الأدبى» (١٩٠٩) يزكّى النظام الصحى للمناهج الدقيقة للتاريخ الأدبى ، «ما فيها من الفضول المنزّه عن الغرض ، والأمانة الصارخة ، والصبر الجاد، والخضوع للوقائع»، ويريد منا أن «نُقَلِّص إلى حد أدنى مما لا نستغنى عنه وما هو شرعي مقدار الشعور الشخصى لمعرفتنا»[3] للأدب . لقد أصبح لانسون سلطة كبرى ، زعيماً تربوياً من الدعاة ؛ لقد سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩١١ – وهو أول من فعل هذا من الأساتذة الفرنسيين – وكتب بتعاطف وتكثيف عن الحياة الكلية الأمريكية[4] . ولقد تأسست مكانة لانسون أساساً – على أى حال – بكتابه «تاريخ الأدب الفرنسي» (١٨٩٤) الذى أصبح معياراً موجزاً للتاريخ الأدبى الفرنسى . والكتاب فيه كل فضائل الموجزات : المعلومات الدقيقة ، النورانية ، النزاهة ، التناسب . ومن الناحية الفعلية فإنه أبعد من أن يكون كتاب نصوص ، وهناك بعض السخرية فى الصورة التقليدية للانسون باعتباره باعثاً على المناهج البحثية الدقيقة الصارمة ؛ لأن كتابه «التاريخ» يربط بين التعميمات التاريخية المكتسحة والتصوير السيكولوجى والتشخيص والحكم النقدى والتصديرات لكتاب (التاريخ) ولمجموعة من الأبحاث

(١) بيير – كلود نيفل دى لاشوسيه (١٦٩٢ – ١٧٥٤) : كاتب مسرحى فرنسي ، وهو مبتدع الكوميديا العاطفية (المترجم) .

(٢) «موجز ببليوجرافى للأدب الفرنسي الحديث : القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر» ، طبعة جديدة ، باريس ١٩٢١ فولتير ، «رسائل فلسفية» ، الطبعة الثانية ، مجلدان ، باريس ، ١٩١٥ – ١٩١٧ . لامارتين : «تأملات شعرية» ، مجلدان ، باريس ، ١٩١٥ .

(٣) «مناهج التاريخ الأدبى» (باريس ، ١٩٢٥) ص ٣٢ .

(٤) «ثلاثة أشهر تعلم فى الولايات المتحدة الأمريكية» ، باريس ، ١٩١٢ .

«البشر والكتب» (١٨٩٥) تذهب إلى أن التاريخ الأدبى «موضوعه وصف الفرديات»[٥] .
إن هدف الدراسة الأدبية ليس بأى معنى علمى صارم : إنه يسعى بالأحرى إلى اللذة العقلية وتشكيل الثقافة الداخلية للإنسان . ويرفض لانسون ثلاثية تين باعتبارها غير كافية . وهو يشك فى صرامات نظريات برونتيير ، ويلجأ إلى قول رينان بأن «دراسة التاريخ الأدبى مقضىٌّ عليها إلى حد كبير أن توجد مكاناً للقراءة المباشرة للأعمال الخاصة بالعقل الإنسانى»[٦] ، وهو يصرّ على تمييز «الصرح الأدبى عن الوثيقة التاريخية أو اللغوية»[٧] . إن الظاهرة الفنية – وليست سيرة المؤلف أو الخلفية الاجتماعية – هى التى تشكل الاهتمام المحورى . والفردية يجب أن توجد فى العمل الفنى . ولانسون من الناحية التطبيقية قد قام بهذا بالضبط . لقد شخص الأفكار والمشاعر والحالات ووجهات النظر : إنه يصف ويشرح ويفسّر ، لكنه يحكم أيضاً وغالباً بحدّة بشكل لاذع واهتمام شخصى . ويتضح إخلاصه من أنه فى الطبعات التالية أضاف ملاحظات وحواشى أعاد فيها استثارة أو تعديل آرائه السابقة دون أن يتخلى عن أفضلياته الكلاسيكية والرومانسية المعتدلة بصفة عامة . إن نغمة الإنصاف والهدوء نادراً ما تتحطم ، ووزن جميع الجوانب بعدالة نادراً ما يتخلّى عنه . وهناك صفات مثل «الزخرفة الغريبة» (الباروك) لحجج شاتوبريان دفاعاً عن المسيحية ، و «الصبيانى» لوصف شعر هوجو الأسَرى أو «المتوسط» لوصف عقل جوتييه ؛ وهذه كلها تندرج كأشكال صغيرة باعثة على الدهشة[٨] . وبصراحة تامة يجرى الحكم على كل الأدب بمركّب المعيار الواقعى والعقلانى والكلاسيكى . والفصول المخصصة للعصور الوسطى تفرض انتقاء دقيقاً . وحتى «أغنية رولاند»[٩] تعد «جافة ووقحة» فى شكلها «وجامدة ومفتقرة» فى لغتها[١٠] . وكمّ «أناشيد المآثر» ، وكذلك روايات الفروسية تصبح فى طىّ النسيان[١١] . ويعجب لانسون

(٥) «التاريخ» ، الطبعة الرابعة (١٨٩٦) ، ص ٧ من التصدير .
(٦) المصدر السابق ، ص ٦ من التصدير .
(٧) المصدر السابق ، ص ٩ من التصدير .
(٨) المصدر السابق ، ص ٨٨٤ ، ص ١٠٣٦ ، ص ٩٥١ .
(٩) هى أقدم أشكال أناشيد المآثر بشكل يرتد إلى القرن الثانى عشر . وأقدم مخطوطة (تضم ٤٠٠٢ مقطوعة شعرية موجودة الآن فى أكسفورد) كُتبت فى إنجلترا حوالى منتصف القرن الثانى عشر (المترجم) .
(١٠) المصدر السابق ، ص ٢٥ .
(١١) المصدر السابق ، ٤١ ، ص ٤٥

بجان دى ميونج[١٢] كمبشر برابيليه وفولتير ، لكنه لا يتردّد فى تسمية «رواية الوردة» «غابة عماء سديمى»[١٣] . وهو يعجب بفيلون بسبب ما عقده من «إخلاص مطلق» : مما يجعل فيلون المتشرد «مستساغا بالنسبة لنا نحن المخلصين ، سكان المدن المسالمين»[١٤] .

وقد توجه النقد إلى مناقشات للنصوص والأشخاص مما يلقى أحيانا رد فعل معاكساً ، ويجرى تخفيف تأثيره بإطار لانسون حول صورة : تخطيطات عامة للتاريخ الاجتماعى والثقافى ، تعميمات عن الروح الفرنسية أو طابع المناطق الفرنسية . إن الفرنسيين عقلانيون وحساسون وواقعيون . إنهم ليسوا غنائيين ، وليسوا أيضا ميتافيزيقيين ، «وأشكال الحب العظيمة مثل تريستان وإسولت[١٥] لم تُصنع لنا نحن الفرنسيين»[١٦] . والحكايات الشعرية الهزلية الماجنة (وليس الحب العذرى لدى الشعراء الجوالين «التروبادور») تمثل «شكلاً لروح العرْق من الأعْراق» ، و «صالون» المجتمع ، ومئتا صفحة ، و ٣٠٠ سنة بعد هذا تمثل أيضا «شكلا ضرورياً للروح الفرنسية» ، ونزعة بوالو الطبيعية[١٧] ، التى نجد فيها أن «العقلانية الإيجابية ترتبط ببحث عن الشكل الجمالى ، وتفترض ثلاثة مصطلحات : اللذة ، الجمال ، الحقيقة ، باعتبارها مترابطة وتكون شيئاً واحداً أو لايمكن فصلها . ويخلص لانسون إلى أن هذا هو «المعتقد الأدبى الذى يرد خير رد على الصفات والاحتياجات الدائمة للروح الفرنسية»[١٨] . وحتى راسين يجرى تمثله من خلال تأكيد صفاته المحلية والبورجوازية ونزعته الواقعية السيكولوجية[١٩] . ولا توجد هذه الأمور عند موليير ولافونتين وبوسيويه فحسب ،

(١٢) جاد دى ميونج (توفى حوالى ١٣٥٠) : مؤلف فرنسى القسم الثانى من (رواية الوردة) وهى قصيدة جزءها الأول فى حوالى ٤٠٠٠ بيت ، كتبت حوالى ١٢٣٠ – ١٢٤٠ ، وقد كتبها جيلوم دى لوريس ، والقسم الثانى فى حوالى ١٨ ألف بيت ، وكتبت حوالى ١٢٧٥ – ١٢٨٠ (المترجم) .

(١٣) المصدر السابق ، ص ١٣٣ .

(١٤) المصدر السابق ، ص ١٧١ .

(١٥) تريستان بطل الرواية الخيالية فى العصر الوسطى ، وهناك قصيدة عنه كتبت حوالى ١١٦٥–١١٧٠ ، ولم يبق منها سوى شذرات . كما أن هناك حكاية عن عاشقين هما تريستان وإيسولت (المترجم) .

(١٦) المصدر السابق ، ص ٧ – ٨ ، ص ٥١ .

(١٧) المصدر السابق ، ص ١٠٥ .

(١٨) المصدر السابق ، ص ٥٠١ .

(١٩) المصدر السابق ، ص ٥٣٨ ، ٥٤٤ .

بل توجد أيضا في القرن الثامن عشر . ولانسون – على عكس برونتيير أو نيسار في تواريخهما – لا يشوه السمعة إطلاقاً على حساب القرن السابع عشر . بل هو بالأحرى واحد من الدارسين الأوائل (للفلاسفة) الفرنسيين الذين دافع عنهم ضد اتهام تين لهم بنزعة طوباوية خيالية تجريدية قبلية ، وتتبع الأصول الحقيقية لأفكارهم[٢٠] . ولقد قدم عرضا كله تعاطف لعقائد روسو تتسم للغاية بحُسْن التمييز : فلا يرى عظمة في فولتير وديدرو وإن كان قد عرض لمحدودياتهما بحرص : حيوية ديدرو البدائية أو جفاف عقل فولتير .

ويلقى القرن التاسع عشر تناولاً متسرّعاً نوعا ما . وذوق لانسون إما رثائي أو تشاؤمي أو واقعي على نحو معتدل . وهو يثنى على لامارتين وفينى من جهة وفلوبير من جهة أخرى . « وأفضل أبطاله الذين ينالون الإعجاب هم رينان وميشليه ، وهو يشارك سانت – بوف في تحفظاته ضد بلزاك وستندال . كما يخجل من هـوجـو وزولا . وهو ويتناول بودلير بشكل فج على أنه ممثل «الرومانسية المتدنية» ، وهو وحشي بشكل ادعائي ورهيب وغير أخلاقي ومصطنع لكي يلعن البورجوازية»[٢١] . ومالارميه يمرّ عليه مرور الكرام ، ويقوم باستبعاده باعتباره «ذا قيمة واهنة»[٢٢] . ورامبو لا يذكره حتى في الطبعة الأولى . وكان هذا في عام ١٨٩٤ عندما كان الخط الرمزي غامضاً ، ولكن في الطبعات المتأخرة نادراً ما كان يحدث فيها تعديل ؛ ومالارميه يجرى تناوله ببرود باعتباره «فناناً ناقصاً لم ينجح في التعبير عن نفسه» . ورامبو لايكاد يذكره إلا في ملاحظة هامشية[٢٣] . وهذا التحامل ضد الرمزية لابد أنه أحدث مزيداً من الضرر عن أي شيء آخر ليدمر سمعة لانسون كناقد .

(٢٠) انظـر دورة المحاضـرات «الأصول والتجليات الأولية للروح الفلسفية في الأدب الفـرنسي من ١٦٧٥ إلى ١٧٤٨» في «مجلة دورات المحاضرات والمؤتمرات» ، العدد ١٦ (١٩٠٧ – ١٩٠٨) ، العدد ١٧ (١٩٠٨ – ١٩٠٩) ، العدد ١٨ (١٩٠٩ – ١٩١٠) .

(٢١) «التاريخ» ، ص ١٠٤٢ .

(٢٢) المصدر السابق ، ص ١٠٩٢ .

(٢٣) «التاريخ» (الطبعة السابعة عشرة ١٩٢٢) ص ١١٢٩ ، ص ١١٣٠ في الملاحظات في أسفل الصفحة عن رامبو .

لقد نال الكتاب نجاحاً : حتى إنه كان على لانسون أن يجدده عدة مرات لكي يكون معاصراً . وما كان مختصراً في الطبعة الأولى كمسح غير ملتزم عن «الساعة الراهنة» أصبح في الطبعة السابعة عشرة (١٩٠٢) فصلاً طموحاً عن أدب عقود السنين الأخيرة. وقد جرى توسيعه وتنقيحه مع عام ١٩٢٢، وجرى الثناء فيه على فرلين وفيرهايرن[٢٤] من بين الشعراء القلائل . ومن بين الروائيين - وهذا يبدو شاذاً - يلقى بول آدم[٢٥] مراتب الشرف، ويقال لنا إن لديه قدرة إبداعية أشد عن زولا أو بلزاك[٢٦] .

وهناك المزيد من تعدد الأسماء والعناوين بثناء كله أدب واحتفاء . وعلى سبيل المثال يسمى بيير لاديوس[٢٧] «فنانا جميلاً ، وهو يوناني في طبيعته وفرنسي في نثره»[٢٨] .

وطبعة ١٩٢٢ تبلغ الذروة في الخطبة المنمقة عن «فرنسا الخالدة» و «انتصار الروح اللاتينية على الروح الألمانية» في عام ١٩١٨[٢٩] . وهناك إضافات مزيدة لكيان النص تظهر الآن انشغالاته . ومن هنا نجد ترنيمة عن كتاب ميشليه «الشعب» : «التعاليم الدينية الشفوية الحقة لفرنسي» لها نكهة فجة هائلة وإن كان في الطبعة الأولى يعد ميشليه من بين «اثنين أو ثلاثة من أعظم كُتّاب القرن»[٣٠] . وعمليات المسْح للأدب الحديث تظهر أن التوحد المكاني للانسون مع العقلية الأكاديمية ليست هي المبررة بالمرة

لقد أصبح يبتعد حتى بالإرادة عندما ووجه بالأدب الجديد في عصره . وهو يصور خط كتابة التاريخ الأدبي المعاصر وإن كان من الصعب أن يعرف أين يكمن الخط الفاصل بين الماضي والحاضر ، ولماذا يجب أن تكون هذه المهمة مما يتجاوز قدرته . ولكن هذا الانهيار للمعايير لايجب أن يطمس حقيقة أن كتاب «تاريخ الأدب الفرنسي» الأصيل قد نجح في ربطٍ حكيمٍ للتاريخ بالنقد ، ربط حكيم للدراسة بالتفسير . وسيظل هذا الكتاب خير تاريخ أدبي فرنسي في القرن التاسع عشر .

(٢٤) إميل فيرهايرن (١٨٥٥ - ١٩١٦) : شاعر بلجيكي يمتاز بنزعة الرمزية الغنائية (المترجم) .

(٢٥) بول آدم (١٨٦٢ - ١٩٢٠) : كاتب فرنسي مؤلف روايات على الطريقة الطبيعية كما في روايته «القوة» (١٨٨٩) (المترجم) .

(٢٦) المصدر السابق ، ١١٤٦ .

(٢٧) بيير لاديوس (١٨٧٠ - ١٩٢٥) : شاعر وروائي فرنسي ، يجمع بين الشعر الحسي الوثني والكمال الأسلوبي (المترجم) .

(٢٨) المصدر السابق ، ص ١١٤٥ في الملاحظات في الهامش أسفل الصفحة .

(٢٩) المصدر السابق ، ص ١١٨٢ .

(٣٠) المصدر السابق ، ص ١٠٢٦ .

لقد جرى انتقاء لانسون هنا كمثل للتوسّع الهائل للتاريخ الأدبي الفرنسي والبحث في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وهو عمل لايمكن فصله عن النقد وإن كان الكثير منه قد أصبح مهجوراً عفى عليه الزمن بشكل خالص: العمل النصّي ، التحرير ، الببليوجرافيا ، السيرة ، دراسة المصادر... إلخ . وسرعان ما غطّى كل حقب التاريخ الأدبي الفرنسي ومعظم الآداب الأجنبية . وأعظم الدارسين هم أولئك الذين يمارسون ويتدربون في المعامل الخاصة بالدراسة الأدبية ، والذين اعتنقوا آنذاك آراء أوسع ، وحاولوا إيجاد مركبات حديثة ، وشعروا بالحاجة إلى توصيل نتائج عمل حياتهم لجمهور أكاديمي يتسع أحياناً إلى الجمهور الأدبي بصفة عامة .

* * *

هناك أسماء قليلة كافية ؛ فالدراسات الفرنسية القديمة قد نظمها في فرنسا جاستون باريس (١٨٣٩ - ١٩٠٢) والذى أمضى عامين (١٨٥٦ - ١٨٥٨) في بون درس على يد فريدريك دييز[٣٠] مؤسس فقه اللغة الفرنسية ثم أنتج كتاباً أساسياً هو «التاريخ الشعرى لشارلمان» (١٨٦٥) وهو سرْد حيّ واسع الاطلاع لثروات الإمبراطور الغربية وذلك كشخصية في الأدب . وباريس كان أحد مؤسسي (جمعية النصوص الفرنسية القديمة) (١٨٧٥) ؛ وقد أشرف على تحرير نصوص فرنسية قديمة عديدة بنفسه ؛ وكتب دون كَلَل أبحاثاً عن مسائل المصادر والتواريخ وهجرة الأطروحات . وقد أشرف على إنتاج الباحثين الآخرين في مجاله لعدة عقود من السنين في عديد من المجلات والتقارير . وكتابه «الأدب الفرنسي في العصر الوسيط» (من الحادى عشر إلى الخامس عشر ، ١٨٨٨) والمحاضرات «شعر العصر الوسيط» (مجلدان ، ١٨٨٢ ، ١٨٩٥) مما جعل اسمه يطبق الآفاق إلى ماوراء حدود جماعة التخصصين الفرنسيين القدماء ، وقد ساعد على أن يجعل الفرنسيين يدركون تراثهم العظيم في العصور الوسطى ، وقد ربط باريس التاريخ الثقافي بالتاريخ الأدبي . وهو دائما واصف متّزن رغم أنه لا يستند إلى نظريات جريئة عن الملاحم أو الأصول الغنائية ؛ مما يعد اليوم مهجوراً ومن سقط المتاع . (الأصول الألمانية لأناشيد المآثر ، وأغنية الربيع كمصدر

(٣٠) فريدريك كريستيان دييز (١٧٩٤ - ١٨٧٦) : عالم لغوى ألمانى أسس فقه اللغة الفرنسية . له «شعر التروبادور» (١٨٢٦) ، «أجرومية الإبداع الرومانسى» (١٨٣٦ - ١٨٣٩) (المترجم) .

للشعر الغنائي الأوربي ألخ) . ورغبته الوحيدة هي الحقيقة : «إننا نهتم على نحو أقل بتقدير العصور الوسطى ، ونجعلها تحظى بالتقدير بدلاً من أن نخطئ معرفتها وفهمها»[٣١] . لكن هذا التقدير هو ما سعى باريس إلى تحقيقه ، فإنّ حبه الحقيقة واحتقاره للتزييف الرومانسي كانا هما الطريق الحق لتعليم الاهتمام بأدب العصور الوسطى والإعجاب به[٣٢] . ولقد حقق باريس هدف مؤرخي الأدب الممتازين الذين يزيلون العقبات في طريقنا بجعلنا نراها كما هي قد جعلنا نشعر بالجمال على نحو أكبر ، وكذلك نشعر بروعة الماضي .

وفي التاريخ الفرنسي منذ العصور الوسطى ، فإن الناس الذين ربطوا التاريخ الأدبي بالنقد واضح أنهم عديدون بأكثرمما نتصور ، وبرونتيير ولانسون هما خير مثالين على ذلك . وفي عصرهما كان إميل فاجيه (١٨٤٧ - ١٩١٦) هو منافسهما الأكثر خطورة ، لكن شهرته اليوم يبدو أنها قد تخافتت على نحو سيىء . ويرجع هذا في جانب منه بكل بساطة لإنتاجه الخصب - إن كتبه لابد أنها تتراوح ما بين خمسين وستين كتاباً - لكن الأكثر خطورة أن الأمر يرجع إلى انطباع النزعة التعليمية والتجريد اللذين تنقلهما كتبه . ونغمة التدريس الساخرة سخرية خفيفة والإسهاب لكثير من العرض والاقتباس والوصف : كلها أمور لا تساعد في توضيح المسائل المعروضة . ويبدو أن فاجيه يخفي دواعي أحكامه ومقاييس تمييزاته التي يقوم بها عمداً في معظم الأحيان . وهو مفرط في عدم ثقته بالنظرية ، وهو في تشخيصه لنفسه يقول : «إنه يرفض وربما بسبب أنه ينقصه فن تجميع الكليات وتفكيك الروح العامة للعصر واتباع الخطوط الخاطئة لأفرع الثقافة والتأثيرات بكلمة فن الأفكار العامة في الأدب وروح القوانين الأدبية»[٣٣]. وهو على الأقصى يتقبّل مبدأ الفعل ورد الفعل، ويدرك أن جيلاً ما يجب أن يعمل عكس ما فعله الجيل السابق»[٣٤] . واعتراضاته على الفيلسوف أوجست

(٣١) اقتبسه جوزيف بديبه في «تحية لجاستون باريس» (باريس ، ١٩٠٤) ص ١٠ .

(٣٢) انظر عرضه التحليلي لبحث ل . ليجيه «أغنيات بطولية ومآثر شعبية عند سلاف بوهيميا» في «المجلة النقدية» ، العدد الأول (١٨٦٦) الطبعة الثانية ص ٣١٢ - ٣٢٢ .

(٣٣) هناك تشخيص ذاتي عن ل . تيبت دي جو لفيل : «تاريخ اللغة والأدب الفرنسي» (باريس ، ١٨٩٧) ، المجلد الثامن ، ص ٤٢٠ .

(٣٤) «فلوبير» (باريس ، ١٨٩٩) ، ص ٨٦ .

كونت وتين وبرونتيير يدرجها إدراجا حسنا ، لكن لايحل محلها أى شىء خاص سوى الاهتمام العام بالفردية . وفاجيه أشبه بسانت - بوف صغير ؛ إنه يشاركه الرأى فى أن النقد هو «عمل وفن ، ولكنه ليس علماً ، أو هو ليس علماً بعد، ومما لاشك فيه أنه لن يكون أبداً»[٣٥]. وعلى أى حال فإن فاجيه ينقصه فن سانت-بوف وكثير من بصيرته السيكولوجية وقوة تشخيصه . وبدراسته المفردة عن «فلوبير» (١٨٩٩) على سبيل المثال تقيم تعارضاً أولياً بين الكتب الواقعية والكتب الرومانسية . وهو يضيف فصلا بعنوان: «ماذا ينقص الواقعى فى الرومانسى والرومانسى فى الواقعى»[٣٦] . وهو فى تشخيصه للشخصيات فى رواية (السيدة بوفارى) يتأمل متخيلاً ما يمكن أن يقوله فيما بعد فى الحياة رولف وليون عن علاقتهما يإماً بطلة الرواية[٣٧] . وهناك مقال متأخر يرجع إلى عام ١٩١٠ يشن فيه هجوماً عنيفاً طائشاً على بودلير تقوم قيمته على استثارة دفاع أندريه جيد الروحى عنه[٣٨] . ولكنه - وهذا أمر غريب - يكون فى أفضل حالاته عندما يعرض الأفكار ويحللها . والمجلدات الثلاثة لكتاب «السياسات وفلسفات الأخلاق فى القرن التاسع عشر» (١٨٩١ ، ١٨٩٨ ، ١٩٠٠) وخاصة الجزء الأخير بدراساته لسانت بوف وتين ورينان - هو العمل الذى احتفظ بقيمته بأفضل شكل : ومن التناقض الظاهرى فإن المحلل المنطقى للأفكار يتحول فى دراساته الأدبية بحدة ضد أيديولوجيّى الماضى . ومن المجموعات الأربع وكل منها مخصص لقرن (القرن : السابع عشر ، ١٨٨٧ ، القرن التاسع عشر ، ١٨٨٧ ، القرن الثامن عشر، ١٨٨٩ ، القرن السادس عشر ، ١٨٩٣) ، والمجلد عن القرن الثامن عشر هو أبرزها فى تميّزه . والقرن بكامله يجرى الحطّ من شأنه باعتباره شاحباً على نحو مفرد بالمقارنة بالعصرين السابق واللاحق . إنه قرن «ليس مسيحياً وليس فرنسياً» . إنه «كله جديد ، كله بدائى، وكما لو كان كله فجاء، وهو ينقصه التراث والتقاليد؛ إنه صبيانى أو مراهق[٣٩] .

(٣٥) «السياسات فى فلسفات الأخلاق فى القرن التاسع عشر» (باريس ، ١٨٩٩) المجلد الثالث ، ص ٢٠٤ .

(٣٦) «فلوبير» ، ص ١٣٨ - ١٤٤ .

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٧٧ - ٧٨ .

(٣٨) فى مجلة «مراجعة المراجعات» العدد الأول ، سبتمبر ١٩١٠ انظر أندريه جيد : «بودلير والسيد فاجيه» فى «حجج جديدة» (باريس ، ١٩١١) ، ص ١٢٤ - ١٥٥ .

(٣٩) «القرن الثامن عشر» (باريس ، ١٨٩٠) ، ص ٥ من التصدير .

والفصل عن فولتير يذهب إلى أنه مليء بالتناقضات كمفكر وبالأنانية كإنسان . وينقصه العمق ، والتخيل ، والحساسية كناقد وككاتب[٤٠] ، وديدرو « هو نصف فنان ونصف مفكر»[٤١]. ولا نجد سوى روسو ومونتسكيو هما اللذان يعدان كاتبين عظيمين للغاية فى ذلك العصر . و «العقد الاجتماعى» عند رسو يجرى تفسيره بشكل لافت كما لو كان هناك صراع مع الاتجاهات الأساسية لفكره[٤٢] . وهناك كتاب متأخر هو «السياسة المقارنة عند مونتسكيو وروسو وفولتير» (١٩٠٢) يطور التقابل بين المفكّرين الثلاثة : روسو الداعى إلى الطغيان الشعبى؛ ومونتسكيو الليبرالى الأقرب إلى ما يفضله فاجيه؛ وفولتير الملكى الدستورى . وهناك خمسة كتب نقدية متوسطة متأخرة عن روسو[٤٣] قد فُقدت فى غمار الإثارة العنيفة ضد التهييج الذى ابتعثه روسو ضد لاسير[٤٤] وشارل مورا[٤٥] والبارون سيلير فى عام ١٩١٢[٤٦] وفاجيه - رغم أنه يدين التعميم فى النظرية يمكن أن يُنْقد بسبب تركيزه على الأفكار والحجج وبسبب نقص الخلفية التاريخية فى كتبه . والمحاضرات التى نُشرت له بعد وفاته عن «تاريخ الشعر الفرنسى» (١١ مجلداً ، ١٩٢٣ - ١٩٣٦) تظهر فحصًا كاملا فى السرد التاريخى المستمر . وهو على نحو مفكك اختيارات عفوية النصوص ؛ ومع هذا فله قيمة ؛ لأن فاجيه يناقش فيه الغموض عند شعراء القرن السابع عشر أو القرن الثامن عشر . وهو يقتبس منهم ويمدحهم باستيعاب ذوق عصرهم[٤٧] .

(٤٠) المصدر السابق ، ص ١٨٠ .

(٤١) المصدر السابق ، ص ٢٢٤ .

(٤٢) المصدر السابق ، ص ٢٨٦ ومابعدها .

(٤٣) «حياة روسو» (١٩١١) : «أصدقاء روسو ، روسو فناناً ، روسو ضد موليير ، روسو مفكراً» كلها فى عام ١٩١٢ .

(٤٤) بيير لاسير (١٨٦٧ - ١٩٣٠) : ناقد أدبى فرنسى له «الرومانسية الفرنسية» (١٩٠٧) وهو دفاع حار عن الكلاسيكية ضد الرومانسية . وله «المعابد الأدبية» (١٩٢٠) (المترجم) .

(٤٥) شارل مورا (١٨٦٨ - ١٩٥٢) : شاعر وكاتب مقالات وصحفى وسياسى فرنسى ، وهو عضو الأكاديمية الفرنسية عام ١٩٣٨ (المترجم) .

(٤٦) أرنست - أنطوان - إيمى ليون سيلير (١٨٦٦ - ١٩٥٥) : فيلسوف أخلاق وعالم اجتماعى وناقد فرنسى . له كتاب «فلسفة الإمبريالية» (المترجم) .

(٤٧) على سبيل المثال الفصول عن برتو وراكان ومابنارل فى المجلد الأول ، وخاصة الثالث الذى يسمى «النقاش والهزليات الماجنة» .

وفاجيه غارق تماماً في الأدب الفرنسي ؛ والآداب الأخرى – إذا ما قارناه ببرونتيير أو حتى سانت بوف – لا تبدو إلا على الهامش . لقد كتب تين أهم كتاب عن الأدب الإنجليزي في القرن التاسع عشر، وهذا الكتاب الثاني من نوعه أثار التنافس والمعارضة في فرنسا . وتين يصعب أن يكون أخصائياً . وكتاب «تاريخ أدب الشعب الإنجليزي» (مجلدان ١٨٩٤ ، ١٩٠٢) لجان جاك جوسراند (١٨٥٥ – ١٩٣٢) يشير إلى تغير ثلاثين عاماً كاملة . ولقد كتب جوسراند قدراً وضعياً كبيراً عن التاريخ الثقافي قبل نشوب الحرب الأهلية قائم على الكثير من البحث الأصيل . لقد سبق أن كتب «حياة البدو ودروب إنجلترا في القرن السادس عشر» (١٨٨٤) كما ألَّف كتاباً عن لانجلاند[٤٨] (١٨٩٣) . لقد درس بدقة الدراما الإنجليزية في العصر الوسيط والرواية في عصر شكسبير (١٨٨٧) ، وكتب فيما بعد أول كتاب عام عن «شكسبير في فرنسا» (١٨٩٨)[٤٩] . والكتاب عن «حياة الشعر الإنجليزي» يظهر اهتمامه الرئيسي . إنه قائم في وسط الأدب وخلفيته ، في صورة المجتمع التي يعرضها . ولا يوجد شرح اجتماعي ولايوجد أي اهتمام جمالي .

ووجهة النظر الجمالية قد أكدها بقوة أوجست إنجلييه (١٨٤٧ – ١٩١١) في مقدمه إشكالية لكتابه عن «روبرت بيرنز» (مجلدان ١٨٩٣) ولقد تجادل ضد هيبوليت تين . وهو لايعرف أي شيء عيني عن جنس بيرنز ؛ إننا نعرف إطار الوسط والمجتمع . «ولكن في الواقع كيف أسهم هذا حتى على الأقل في تفسير عبقريته ؟» إن العمل الفني هو عمل فريد» ، وبسبب هذا «لايوجد نقد علمي . ولن يكون هناك أي نقد علمي على الأقل بالنسبة لزهرة العبقرية ، النكهة الملائمة للعمل الفني»[٥٠] .

وإميل لجويس (١٨٦١ – ١٩٣٧) هو أيضا شكاك بالنسبة للنظريات الكبرى ، وهو يعبأ للغاية بفن الشعر وعقل الشاعر . وكتاب «شباب وردزورث» (١٨٩٦) كان أول دراسة دقيقة لقصيدة «الاستهلال»[٥١]. وكتابه عن تشوسر وسبنسر يعرض براعة

(٤٨) وليم لانجلاند (حوالي ١٣٣٠ – حوالي ١٤٠٠) : شاعر إنجليزي (المترجم) .

(٤٩) «المسرح في إنجلترا منذ الغزو حتى الأسلاف المباشرين لشكسبير» ، باريس ، ١٧٨٧ ؛ «الرواية في عصر شكسبير في فرنسا في ظل النظام القديم» ، باريس ، ١٨٩٨ .

(٥٠) المجلد الثاني ، ص ١٢ من التصدير ؛ ص ١٦ من التصدير .

(٥١) قصيدة هي سيرة ذاتية في ١٤ كتاباً لوردزورث بدأها عام ١٧٩٩ وأكملها عام ١٨٠٥ ، ولكن لم تنشر إلا عام ١٨٥٠ بعد وفاته (المترجم) .

لفنهما للجمهور الفرنسي . ولجويس كتب ألفها في أواخر حياته منها القسم الأول (حتى عام ١٦٦٠) من كتاب «تاريخ الأدب الإنجليزي» (١٩٢٤) بالاشتراك مع لويس كازاميان . وأنتج ملحقا ليس بالهيّن لتاريخ الناقد الفرنسي لانسون . وجويس – على عكس تين وجوسراند – يركز على الأدب الفعلي . وهو يعرف كيف يعرض ويصف ويشخّص بهدوء ورزانة ، ولكن أيضا بدفء بل وحتى بحماس . ويتجه تعاطفه إلى فن حُسْن التأليف البصري الرائع ، وخاصة عند تشوسر الذي يبدو له بمثل ما يبدو لمونتجويه فرنسياً في الروح والاسم . «إنه ينحدر مباشرة من شعرائنا الغنائيين في القرنين الثاني عشر والثالث عشر في شمالي فرنسا، وينتمي إليهما فيما عدا لغته»[٥٢]. وجويس يحب سبنسر ، ويرى فيه إلى حد كبير رسّاماً فنّاناً مصورا للمهرجانات ، وموسيقيا للنظم : « حيث يبدو كأستاذ بارع للأخلاقيات»[٥٣] . وتعاطف لجويس يتوقف أمام الدراما اليعقوبية[٥٤] ، تأليفها المفكك ، أشكال مجونها الشديدة ، انغماسها في التأثيرات الميلودرامية وصهرها لأشكال الرعب الفيزيائية والموضوعات المخيفة . وحتى شكسبير له أخطاؤه : الإطناب والإفراط في النزعة الغنائية[٥٥] والأدب . ويقول جويس إن الأنجلو ساكسوني لايمتّ إلى الأدب الإنجليزي على الإطلاق . إنه منقسم بهوة من الأدب الإنجليزي في العصر الوسيط . ورزانته تتناقض مع الإشراقة الجديدة التي ينتجها الفرنسيون . وهناك فصل كامل عن المعالم العامة للأدب الفرنسي القديم يتسرب والذي يرفعه جويس جملة من كتابه «دفاع عن الشعر الفرنسي» (١٩١٢) وهو في أساسه دفْع روحي ضد عدم التقدير الإنجليزي للشعر الفرنسي ، ضد ماتيو أرنولد ولاندور وآخرين[٥٦] . وجويس كأستاذ في جامعة السوربون نظّم الدراسة الأكاديمية للأدب الإنجليزي في فرنسا ، وأبدع مدرسة أثمرت ثمراً وافراً في القرن العشرين .

لقد كان الأدب الإنجليزي هو الأقرب للفرنسيين ، لكن الدارسين الفرنسيين ذهبوا أبعد من هذا المجال ، وأنشئوا (الأدب المقارن) كنظام أكاديمي فائق . ومصطلح

(٥٢) المصدر السابق ، ص ١٣١ .
(٥٣) المصدر السابق ، ص ٢٧٧ .
(٥٤) هي الدراما التي ازدهرت في عصر الملك جيمز الأول من ١٦٠٣ إلى ١٦٢٥ في إنجلترا وجيمز الإنجليزي هو ترجمة ليعقوب العبري – المترجم .
(٥٥) المصدر السابق ، ص ٥٠٩ ، ص ٤٣٢ .
(٥٦) المصدر السابق ، ص ٥٥ – ٦٥ .

(الأدب المقارن) واضح أنه انحدر عن فيلمين، لكن الشيء نفسه أقدم من هذا . ويمكننا أن نقول إن المتقابلات حتى القديمة أو التقابلات في عصر النهضة بين هوميروس وفرجيل هي «مقارنات» . ومن المؤكد أن هردرْ والأخوين شلجل تصوروا الأدب على أنه كُلِّيةٌ في ترابطاته الداخلية . وفي عام ١٨٧٠ أطلق الناقد دي سنجتيس على كرسيه في جامعة نابولي (أصلا كان مقصوداً به الشاعر الألماني جورج هوفيج) كرسي «الأدب المقارن» . ولقد كتب هتشسون يوسنت كتاباً عام ١٨٨٦ أسماه (الأدب المقارن) . وفي عام ١٨٨٧ أسس ماكس كوش أول دورية مخصصة للأدب المقارن في برلين[٥٧] . غير أن جوزيف تكْست (١٨٦٥ - ١٩٠٠) دشّن أول كرسي فرنسي للأدب المقارن في ليون عام ١٨٩٦ . لقد كتب عن «جان جاك روسّو وأصول الأدب العالمي» (١٨٩٦) وهي دراسة شاملة للعلاقات الأدبية الإنجليزية - الفرنسية قبل روسو ، وتتضمن كذلك روسو ، وكان عليه أن يجمع لكتابه «دراسات في الأدب الأوربي» (١٨٩٨) مادة تمتد على نطاق واسع من التأثيرات الإيطالية على عصر النهضة الفرنسي إلى سير توماس براون وكيتس والتأثير الألماني على الرومانسية الفرنسية . وهو في عبارة مُبَرْمَجَة «التاريخ المقارن للآداب» رأى هذا النظام المعرفي على أنه دراسة لكلِّية الآداب في علاقاتها المتداخلة . وهو يقرّ بأنه بزغ في ألمانيا من «تمرد ضد طغيان النيّر الفرنسي»[٥٨] . ومثاله هنا مثال فضفاض تمّ تطبيقه في عدة بلدان منذ ذلك الوقت . وقد أسّس تكْست مدرسة فرنسية مع فرناند بالدسبرجر ويول فان تيجهام وجان - ماري كاري ، وهي مدرسة ذات طابع خاص . لقد ضيق التصور الكبير الأصلي إلى دراسة للتأثيرات المتصورة بطريقة واقعية كدراسة للترجمات والمتوسطات والعروض التحليلية والأصداء ... إلخ ، وتصور هذه المدرسة للأدب هو تصور خارجي والروح القومية: تراكم الثروات الثقافية ، وحسابات الدائن والدّين في مسائل العقل[٥٩] . ولكن كتصور أصلي فإن الأدب المقارن هو مُسلّمة كبرى لعصر جديد . إن الأدب عليه أن يرى كتيار واحد ، ككل . ومثال جوته عن الأدب العالمي يجب أيضا أن يكون مثالا للدراسة الأدبية والنقد .

(٥٧) عن تاريخ المصطلح انظر : ف . بالدنسبرجر : «الأدب المقارن : الكلمة والشيء» ، «مجلة الأدب المقارن» ، العدد الأول (١٩٢١) ص ٢٩١ ؛ ماكس كوش أصدر مجلة عن الأدب المقارن ظلت تصدر حتى عام ١٩١٠ .

(٥٨) المصدر السابق ، ص ٤٥ .

(٥٩) انظر بحثي «أزمة الأدب المقارن» في كتابي «مفاهيم نقدية» (نيوهافن ، ١٩٦٣) ص ٢٨٢ - ٢٩٥ .

For a study of Brunetière's theoretical pronouncements on evolution and his attempts to show its workings, the following books and articles are most important:

L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature. Tome *I, L'Evolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours 1890; lectures at Ecole normale*, 1889 (EG).

Les Epoques du thèâtre français, 1636-1850, Conférences de l'Odéon, 1892 (given 1891-92)

L'Evolution de la poésie lyrique en France aux dix-neuvième siècle, 2 vols. 1894; given at the Sorbonne, 1893 (EPL).

"La doctrine évolutive et l'histoire de la littérature," in *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française (EC), 6* . . . (1899, dated February 1898), 1-36 (EC).

"L'Evolution d'un genre: La tragédie," *ibid., 7* (article dated November 1901), 151-200.

"L'Evolution d'un poète: Victor Hugo," *ibid.* (dated 1902), pp. 201-21

See also :

Le Roman naturaliste, 1883; I use the 6th revised ed. 1896 (RN).

Honoré de Balzac, 1906.

Manuel de l'histoire de la littérature française, 1898, and many collections of essays, especially:

Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française, 8 vols. 1880-1907 *(EC)*; Vol.9 (1925) contains the Encyclopaedia article on criticism.

Histoire et littéralure, 3 vols. 1884-86 (HL).

Questions de critique, 1889 (QC).

Nouvelles questions de critique, 1890 (NQC).

Essais sur la littérature contem poraine, 1892 *(ELC).*

Nouveaux Essais sur la littérature contemporaine, 1895 *(NELC).*

Discours de combat, 3 vols. 1899-1907.

Variétés littéraires, 1904.

Sur les Chemins de la croyance, 1904.

Etudes sur le XVIIIe siècle, 1911 (fragment of book on Voltaire).

Bossuet, 1913.

Lectures: *Histoire de la littérature française classique*, 4 vols. 1905-17.

Comment on Brunetière, Books:

E. R. Curtius, *Ferdinand Brunetiére, Strasbourg*, 1914 (still best).

John Clark, *La Pensée de Ferdinand Brunetière*, Paris, 1954 (emphasis on evolution of his general thought).

Victor Giraud, *Brunetière*, Paris, 1932 (thin).

Elton Hocking, *Ferdinand Brunetière: The Evolution of a Critic*, Madison, Wis., 1936 (solid, but unperceptive).

Comment, Articles:

Irving Babbitt, in *Masters of Modern French Criticism* (Boston, 1912), pp. 298-337.

Anatole France, preface to *La Vie littéraure*, 3d series,

Alfredo Galletti, "Critica letteraria e critica scientifica in Francia nel sec. XIX," in *Studi di Filologia moderna II* (1909), pp. 201-28 (good).

Jules Lemaître, "Ferdinand Brunetière," in *Les Contemporains*, I (1885), 217-48; a small piece in 6 (1893), 314-18, see also the preface, directed against Brunetière.

I am not aware of any study of Lanson.

There are chapters on Faguet in Alexandre Belis, La *Critique française à la fin du XIX^e^ siècle*, Paris, 1926; and in Maurice Wilmotte, Trois Semeurs d'idées, Paris, 1907.

(٤)

النقاد الفرنسيون الثانويون

سيكون أمراً مبالغاً فيه أن نقول إن الطموح السلبى لتين وبرونتيير ولانسون قد هيمن على العصر . إن النشاط النقدى فى فرنسا (أو بالأحرى في باريس) كان متنوعاً لدرجة أن الإنسان يستطيع أن يصور الأمر برمّته في القرن التاسع عشر عمّا هو جمالي وما هو أيديولوجي بدراسة النقاد الثانويين فى العصر، الذين قد جرى نسيانهم اليوم ، أو بدأوا يدخلون دائرة النسيان . وسيكون من الصعب إحياؤهم رغم أن الإنسان عليه أن يعترف بالمستوى الرفيع الذى ناله النقاد المشهورون فى العصر : المهارة الكبيرة فى التشخيص ، الرشاقة والنورانية فى العرض ، اتساع الأفق ، والأكثر جرأة أحكامهم . وسوف أنتقي شخصيات قليلة تتميز بالفردية والمدى المهم ، وذلك ضمن مخاطرة تنطوى على بعض الجور لعديد من الكُتّاب المهمين فى عصرهم ومكانهم – مثل بول سانت – فكتور (١٨٢٧ – ١٨٨١) الذى اعتبره الناقد البريطانى سنتسبرى «كاتباً شهيراً جداً» ، ولكنه يبدو لى منمقا وأجوف . أو فرانسيك سارسى (١٨٢٨ – ١٨٩٩) الذى قرر نجاح التمثيليات على خشبة المسرح الباريسية لعدة عقود من السنين .

جول باربى دورفيللى
(١٨٠٨ - ١٨٨٩)

يمكننا أن نضع باربي دورفيللي على طرف من طرفي الطيف الروحي . لقد كان كاتباً عنيفاً متوهجاً ظل يؤمن لعدة قرون بمبادىء محافظة مستمدة في جوهرها من عودة الملكية الكاثوليكية ، وخاصة من جوزيف دي ميستر[١] . ويرجع نقده إلى سنواته المتأخرة ، ولم يتم جمع إنتاجه إلا بعد وفاته في سبعة عشر مجلداً تحت عنوان عام هو «المؤلفات والبشر» (١٨٦٠ - ١٩٠٩) ؛ ولما كان باربي دورفيللي قد حظي بإعجاب ليون بلوي[٢] وليون دوديه[٣]، فإنه يمثل قناة التحول من فرنسا آل بوربون إلى اتجاهات القرن العشرين التي بلغت ذروتها في «جماعة العمل[٤] الفرنسي» . وباربي دورفيللي هو أساساً مجادل عنيف ، وقاض ساخر شديد في عصره ، انخرط بشكل حرٍ في انفجارات عاطفية وألعاب نارية لفظية وطفرات فطنة . وكثيراً ما كان يصوغ استعارات حيوانية لكي يدمر أعداءه الأيديولوجيين والشخصيين . ولكن مع العرض المسرحي لتحاملاته وأشكال كراهياته توجد بصيرة أصيلة بضعف ومحدوديات الكثير من التفكير والمشاعر السائدة في القرن التاسع عشر . ونحن نستشعر مدداً من عقيدة إيجابية مليئة بالجملة ، وبدون أن يسمح له بأشكال من التحمس والبصائر تكون أحيانا هامة بل وحتى تنبؤية .

إنّ باربي دورفيللي ببساطة مبالغ عندما يتناول أعداء دينيين وسياسيين وخاصة إذا كانوا أجانب . والكتاب الصغير عن «جوته وديدرو» (١٨٨٠) هو حالة متطرفة . ولا يبدو له ديدرو على أنه ملحد ومادي وحسّي وإنسان سيىء السمعة فحسب ، بل يبدو أيضا كإنسان ساخر على نحو كامل وأجنبي ، و«ألماني» في روحه ، أعطى أفكاره لجوته ، وهو بدوره ليس إلا ديدرو بشكل متدنٍ منحط - فهو مُضجر وجاف وبارد ومتحذلق ، وإزاء ذلك فإن ديدرو هو «ثعبان النزعة الطبيعية» ، وجوته هو «تابعه»[٥] .

(١) جوزيف دي ميستر (١٧٥٣ - ١٨٢١) : فيلسوف مسيحي أخلاقي رفض قسم الولاء للجمهورية الفرنسية وهرب إلى سويسرا (المترجم) .

(٢) ليون بلوى (١٨٤٦ - ١٩١٧) : مؤلف كاثوليكي فرنسي ، وله كتابات نقدية وتاريخية (المترجم) .

(٣) ليون دوديه (١٨٦٨ - ١٩٤٢) : ابن الأديب الفرنسي الشهير ألفونس دوديه . وهو صحفي وروائي وعمل في الصحافة اليمينية الاتجاه ، وقد ساهم في إنشاء جماعة (العمل الفرنسي) (المترجم) .

(٤) «جماعة العمل الفرنسي» : جماعة سياسية فرنسية تأسست عام ١٨٠٩ تدعو إلى القومية الموحّدة ، وقد انخرطت في الدعاية للملكية والكنيسة الكاثوليكية الرومانية (المترجم) .

(٥) باريس ، ١٨٨٠ ، ص ١٦ .

وشهرة جوته برمتها هي خداع انْطلى على الفرنسيين والذين يعانون من «احتلاله» كما عانوا من الجيش البروسي في عام ١٨٧١ ، ويمكن للإنسان أن يتخيل أن ما يمكن أن يقوله دورفيللي عن هوجو الذي يكرهه هو أيضا لدواع سياسية أو عن زولا . إن هوجو «حمار مصاحب بأبواق صاخبة» ، إنه «شاعر بروسي» (لأنه كتب «السنة المرعبة» وزولا منحوت في براز البشر»[٦] .

ولكن حيثما يبدو انخراط دورفيللي هنا ، فإن حكمه خشن بشكل شاذ ومن ثمّ فإن (تخطيطات رياضي) لترجنيف يجري استبعادها على أساس أن السرد ليس مسلسلا ؛ ويبدو له جوجول - بشكل يدعو للدهشة - مجرد محاكٍ لجان بول وفولتير ، وليوباردو هو مجرد خطيب وليس شاعراً يعبر عن اليأس . «إن حزن النسر في تحليقاته ليس حزن طائر البطريق ، وليوباردو ليس إلا طائر البطريق»[٧] . ولكن من حسن الحظ أن باربي دورفيللي لا يسيطر فحسب على فن القدْح والذم . فالمجلد عن النقاد الفرنسيين «نقاد أو قضاة مساطون قضائياً» (١٨٨٥) يشخّص ويحلل ويحكم على فيلمان وسانت - بوف وفيلاريت شال وتين وآخرين بشكل فج ، ولكن غالباً بدقة . وحتي المقال السيء عن سانت - بوف الذي يصرّ فيه على خلو سانت - بوف من المبادئ والنزعة الشكلية الزئبقية وحب الفضائح وعبادة الوقائع الصغيرة تنطوي على مزيد من حبات الحقيقة[٨] .

وذوق باربي دورفيللي مغروس في شبابه الرومانسي . وشاتيبه ولامارتين هما شاعراه المفضلان . وهو يعجب بألفرد دي موسيه وفيني . ولقد كان صديقاً ومكتشفاً لموريس دي جورين[٩] . وإذا نحن أخذنا في الاعتبار كراهيته العامة للواقعية فإن إعجابه ببلزاك يمكن أن يشرحه ترحيبه بتحالف سياسي ، لكن المدح لستندال أمر غير

(٦) «رسائل إلي ترويتان» (باريس ، ١٤٢٧) المجلد الرابع، ص ١٨٦، «المعضلات المتأخرة» (باريس ، ١٨٩١) ص ٤٣ «الرواية المعاصرة» (باريس ، ١٩٢) ص ٢٣١ .

(٧) «الأدب الأجنبي» (باريس ، ١٨٩٠) ، ص ١٤٥ ، ص ٢٢٧ ، ص ٣٢٥ .

(٨) «نقاد أو قضاة مساء لون قضائياً» (باريس ، ١٨٨٥) ص ٤٢ وما بعدها ، ص ٢٧، ص ٦٠ ، ص٦٢ .

(٩) انظر : «الشعراء» (السلسلة الثانية ، باريس ، ١٨٦٢) ، ص ٤٩-٦١ ، ص ٢٤٢ - ٣٦٠ ، وعن جورين انظر: «الشعر والشعراء» (باريس ، ١٩٠٦) ص ١٥٣-١٦٧ (المؤلف)، وموريس دي جورين (١٨١٠-١٨٣٩) : شاعر فرنسي حاول أن يتعيش من قلمه (المترجم) .

معتاد ويثير الدهشة الشديدة رغم أن حب ستندال العاطفة والقوة هو نقطة كافية فى هذا الصدد[١٠] . والعرض والتحليل اللذان كتبهما دورفيللى عن رواية (السيدة بوفارى) فى وقت نشرها لايخلو من الاستحسان (ومن المؤكد أنه استحسان أقل عن استحسان سانت - بوف) ، لكن باربى دورفيللى فيما بعد تناول فلوبير بإصرار على أنه رجل فقد كل ألمعيته الأصيلة . ولا تظهر كتاباته سوى سطح يتألق وحذق فنى وبرود داخلى وفراغ[١١] . ودورفيللى يعجب ببودلير على أنه «ملحد ، وأنه دانتى حديث» يشاركه فى عقيدة سقوط الإنسان فى الخطيئة واحتقاره للحضارة الحديثة[١٢] . ويبرز ذوق إيجابى خاص من كتابات دورفيللى : أشكال من المحبة ، وكذلك أشكال من الكراهية ، وكلاهما يجرى التعبير عنهما باستقلال شديد وصراحة شديدة ؛ مما يعطى حياة للإطار الأيديولوجى الصارم المركب من الملكية والدين الكاثوليكى والتراث الفرنسى .

(١٠) «رومانسيو الأمس وما قبل الأمس» (باريس ، ١٩٠٤) ، ص ١٧ - ٦١ ، وانظر : «أفكار ومبادئ عن بلزاك» ، بإشراف باربى دورفيللى (باريس ، ١٩٠٩) التصدير . وعن ستندال انظر : «رومانسيو الأمس» ، ص ١-١ مقال يرجع إلى ١٨٥٢ .

(١١) «رومانسيو الأمس» (السلسلة الأولى ، باريس ، ١٨٦٥) ص ٦١-٧٦ عن رواية (السيدة بوفارى) ، «الرواية المعاصرة» (باريس ، ١٩٠٢) ص ٩١ - ١٠٥ ، عن رواية «التربية العاطفية» . المصدر نفسه ، ص ١٠٦ - ١٢٢ ، عن «إغراء دى سان أنطوان» .

(١٢) «الشعراء» (السلسلة الأولى ، ١٨٦٢) ، ص ٣٧١ - ٣٨٢ ، وأيضا فى «الشعر والشعراء» (باريس ، ١٩٠٦) .

Giselle Corbière-Gille, *Barbey d'Aurevilly Gritique littéraire*, Geneva, 1962; a systematic survey. Jacques Petit, *Barbey d'Aurevilly Critique, Annales littéraires* de l'Université de Besançon. No. 53, Paris, 1963. Chronological account of polemics, personal relations, etc. Bibliographies in both.

إدموند شِرَرْ
(١٨١٥ - ١٨٨٩)

يطرح إدموند شرَرْ تقابلا واضحاً ؛ فهو لاهوتي بروتستنتي في بواكير عمره، لكنه فقد الإيمان، وأصبح ناقداً أدبياً بعد عام ١٨٦١ وهو في السادسة والأربعين من عمره. وهناك مختارات من المقالات التي كتبها لمجلة (الزمان) قد نُشرت في عشرة مجلدات بعنوان «دراسات نقدية في الأدب المعاصر» (١٨٦٣ - ١٨٩٥) ، وهناك مجلدات أخرى عن موضوعات في القرن الثامن عشر وكذلك مسائل دينية . ويمكن للإنسان أن يصور شرر على نحو يبدو معه أخلاقياً كالفينيا صارماً لم يتخل عن عاداته الكهنونية . ومن المؤكد أنه شكّ في الديمقراطية الشعبية والإيمان بالتقدم ، واقتنع - شأنه في هذا شأن باري دورفيللي - بالتفسّخ الفرنسي عند بودلير . «لقد أعطاني الشعور بالتفسّخ ، لقد كشف طبيعته» . إن التفسخ يشبه الشيخوخة عندما يصبح الإنسان قبيحاً وصبيانياً وعقيماً . والتفرقة في الفن بين الجمال والقبح جرى إلغاؤها . «بمجرد أن يتم استيعاب المرعب فإنك تصل إلى الاشمئزاز . إنك تطلى أشياء غير نظيفة . إنك تقتفيها بجنون ؛ إنك تتمرّغ فيها . لكن هذه النتانة نفسها تنمو بشكل نتن . هذا التفكك يولّد تفكّكا كريها على نحو أكبر ، إلى أن يبقى في النهاية شيء لايمكن وصفه ليس له اسم في أي لغة - وذلك هو بودلير»[1] . إن بودلير ليس فناناً وليس شاعراً . إنه ينقصه العقل كما تنقصه النفس ، تنقصه الروح كما ينقصه الذوق. إنه بلا عبقرية . لايوجد شيء مخلص وبسيط وإنساني فيه . إنه في الأعماق شخص متوسط مبتذل خالص ، إنه نسخة طبق الأصل من نفسه ؛ وهو حكم كرره شرر حتى في عام ١٨٨٢ . إن بودلير يؤيد «حذْقه»، ومطلبه الوحيد هو أن يكون قد ساهم في «علم جمال الفسق» ، أسهم في «قصيدة بيت الشهرة السيئة»[2] . وزولا يستثير عداوة شرر ، والأمر لايرجع فحسب إلى أنه مثل «بلزاك المختص بالحانات» الذي لايستطيع أن يكتب والذي يروّج لنظرية مضحكة عن الرواية التجريبية ، ولكن أيضا بسبب «يقينه المرعب» ، حميته المتعصبة والتي هي في نظر شرر تفضي إلى اختفاء الأدب على الأقل كما فهمت المسألة طوال التاريخ[3] . زيادة على ذلك لايكتفي شرر بمجرد النكوص عن الجديد والعنيف والمرعب كسيدٍ نبيل وباحث. وهو أيضا يفحص الماضي، ويجده حافلا بالأوثان

(١) «دراسات في الأدب المعاصر» (باريس ، ١٨٨٦) ، المجلد الرابع ، ص ٢٨٢ .
(٢) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٨٦ .
(٣) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ١٨٦ .

المضحكة . وهو بشجاعة كان يتعرض للحكمة القومية. «فبوسويه هو أكبر عبقرية عقيمة فى أدبنا»[4] . وشاتوبريان هو بالأحرى الأجوف الأكبر . «وعبثه فيه خشونة مدمرة تجعله أمراً شريراً مرعباً»[5] . وأفكاره وطابعة الكاثوليكى الغيور دفع شرر إلى الطريق الخطأ ، لكن شرر عرض أيضا «هرطقة أدبية» عن موليير . وقد انتقد لما لديه من نظم مصقول ووجود تفاوتات في الأسلوب ، وأيضا بسبب استحالات مسرحية (عدو البشر) ، «إنه مجنون يجب احتجازه فى مصحة للأمراض العقلية»[6] .

والكلاسيكيات الأجنبية لم تسلم هى الأخرى من انتقاداته . ويمكن للإنسان أن يتعاطف مع نقاد ضد شرر بالنسبة للعبادة الألمانية لجوته . وهناك بعض الحق فى تأملات شرر عن ذوق جوته أو آرائه السياسة أو إذعانه للملك لودفيج ملك بافاريا . ويمكن للإنسان أن يوافق على التخطيطات الفجة في رواية «فلهلم ميستر» . ويمكنه أن يرى أن شرر يجب أن يندد بعبارة جوته للتجربة والوجود الذى ليس له من هدف سوى الإنجاز الشخصي . والاعتراضات القديمة ضد وحدة مسرحية «فاوست» ونجاح القسم الثاني منهم أعيدت صياغتها بحدة ، لكن شرر أصبح غير حساس ولا يورد سوى فقرات مقتضبة عندما يقوم بعملية مسح للتمثيليات والقصائد ، ويخلص إلى أن جوته «ليست له عبقرية ، وليست له نار ، وليست له ابتكارية : إنه تنقصه المسحة الدرامية ، وهو ليس بالمبدع» ، إنه لم يخلقْ لنا شخصية مميزة[7] . وتاريخ ١٨٧٢ – وهو تاريخ مقال شرر – يسجل فظاظة النغمة التي يتحدث بها .

وشرر ليس بالمشفق الكبير على المُثُل الإنجليزية وإن كان الأدب الإنجليزي هو اهتمامه المفضل: لقد كانت أمه في جانب منها إنجليزية؛ حيث أمضى عاماً في إنجلترا وهو يافع ، قد عرف اللغة الإنجليزية معرفة جيدة . زيادة على ذلك فإن المقال عن الشاعر ملتون (١٨٦٨) رغم إعجاب شرر بالرجل يرقى إلى مصاف التنديد الشديد الحاد

(٤) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٨٤ .
(٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٢٢ .
(٦) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٥١ – ٧٢ .
(٧) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٢٩٥ – ٣٥١ .

بقصيدته (الفردوس المفقود) باعتبارها «قصيدة غير حقيقية ، قائمة على الزخرفة الغريبة ، وهى قصيدة لا تُحتمل . «وشرر يطرح تناقضاً تاماً بين القصيدة الملحمية واللاهوت الطبيعى ، بين عصر النهضة والعنصر التطهيرى عند ملتون . وهو يندد بشرح مشكلة الشر باعتبارها تنحدر من جرف هارٍ وهو الزخرفة الغريبة ، وإن كان يعرف أن الإنسان لايستطيع أن يفصل الشكل عن المحتوى ، وينتهى إلى أنه لا يمدح سوى مقاطع وتشبيهات معينة ، والبيت الشعرى العظيم عند ملتون[8] .

وشرر – وهو يمر على الأمر مرّ الكرام – يهدم بايرون باعتباره «إحدى الخرافات الفرنسية»[9] . كما يهاجم كارلايل بسبب رطانته باعتباره «نبياً ومهرّجاً»[10] . ويهاجم رسكين بسبب «نزعاته العاطفية عن العمق» و «الأوضاع المدروسة للنزعة المشعوذة»[11] ويبدو أنه لم يبق سوى القليل . ومع هذا يعجب شرر كثيراً بالأدب الإنجليزى : شكسبير الذى دافع عنه ضد التفسيرات القائمة على السيرة ؛ لورنس ستيرن الذى تمتاز سخريته بالكآبة والتى تبدو له هى جوهر الفكاهة[12] ؛ وردزورث؛ وجورج إليوت . والمقال عن وردزورث (١٨٨١) الذى يحتوى على ثناء على الناقد الإنجليزى ماتيو أرنولد بسبب ما عنده من «وضوح شفّاف ورشاقة متألقة»[13] . وهذاالمقال يظهر بصيرة حقيقية فى شاعر مُتباعد للغاية عن الاهتمامات الفرنسية ويرى شرر أنه ليس مجرد صاحب نزعة تعليمية أو صاحب نزعة تقتصر على وصف الطبيعة مهما تكن رقة هذا الوصف ، بل إن وردزورث فى حوار العقل مع روح الأشياء لايحقق الصحة فحسب ، بل يحقق أيضا «معرفة أرقى ، معرفة غنوصية باطنية لايستطيع أن يصل إليها من مجرد الاستدلال العقلى»[14] . وحكمة الروائى جورج إليوت ورزانتها يروقان لشرر بأقوى مايمكن . وهى بالنسبة لعقله قد كتبت «أكمل روايات كُتِبت على الإطلاق» وهى «الشخصية الأدبية الأكثر قيمة منذ وفاة جوته» ، وهو يثنى على آدم بد[15] أيما ثناء ،

(٨) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ١٠١ – ١٩٤ .
(٩) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ١٢٨ .
(١٠) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ١٦ .
(١١) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٥ .
(١٢) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ١٩٥ – ٢١١ ؛ ص ٢١٢ .
(١٣) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٥ .
(١٤) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٣٨ ، ص ٤٨ .
(١٥) القديس آدم بد (حوالى ٦٧٢ – ٧٣٥) : باحث ومؤرخ ولاهوتى إنجليزى – (المترجم) .

وهو يعزل جوندولسن هارلث[16] عن «دانيال دروند» (يسبق فى هذا الناقد المعاصر ف . ر . ليفس) على أنه خير أعمالها فى السنوات الأخيرة[17] .

ومع هذا أو بعد كل شيء ، فإنّ شرر كان يجد نفسه وسط بيته فى التراث الفرنسى وإن كان قد انتقده كثيراً بشدة ؛ إذ يقول : «إنه تنقصنا القوة الشاعرية وأصالة الإنجليز ، ينقصنا العلم والقوة والنزعة التأملية لدى الألمان»[18] . وعلى نحو متناقض نوعا ما يعبأ بنمطية من الكتابة الفرنسية : شعراء المراثى ، ونثر القرن الثامن عشر . وهو يمدح راسين بمصطلحات وصلت ذروة روعتها ، كما يشتكى أنه «لم يلتق إطلاقاً بأى إنجليزى أو ألمانى يستشعر راسين»[19]. وهو يعجب بلامارتين الذى يبدو له أعظم من وردزورث؛ أما موسيه وموريس دى جورين فهما شاعران وهو يقولها من وراء قلبه (ومن الغريب أنه يتفق فى هذا مع باربى دورفيللى) ؛ كما أنه منجذب لإميل[20] بسبب يأسه الغنائى وتجربته فى التجرد من الشخصية[21] . لكنه يستطيع أن يمجّد أيضا القرن الثامن عشر بسبب مثله فى التسامح والمساواة والتضامن الإنسانى ، وكتب عن ديدرو بنغمة مليئة بالتعاطف[22] . وهناك كثير من المعلومات الثابتة وإن كان فيها إحساس نقدى ممتاز ورائع فى مقالات عن عديد من الشخصيات الفرنسية .

وواضح أنه قد تعلم من سانت - بوف ، الذى يعده «على نحو أكيد أعظم نقادنا المحدثين» ، والذى مدحه مديحاً شديداً بسبب «عدالته وخلوه من السوء وليونته» ودقته . كما يرفض - بحق - الرأى القائل بأن سنت- بوف كان دائماً شكاكاً ، ويدرك فى التو أنه يعبأ بأصالة بالناحية الروحية والتقوى[23] . ومكانة شرر تبدو غير ملتبسة أو

(١٦) بطلة رواية جورج إليوت «دانيال دروند» (المترجم) .

(١٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٧ - ٢٧؛ المجلد الثامن ، ص ١٨٧ - ٢٤٢ ؛ ص ١٨٧ ؛ ص ٢٤٢ وعن «دانيال دروندن انظر : المجلد الخامس ، ص ٢٨٧ - ٣٠٤ وخاصة ص ٢٩٣ - ٢٩٤ .

(١٨) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٧٨ .

(١٩) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٧٧ ؛ المجلد الثامن ، ص ٦٥ ؛ المجلد العاشر ، ص ١٥٤ .

(٢٠) هنرى - فريدريك أميل (١٨٢١ - ١٨٨١) : كاتب مذكرات وناقد فرنسى أستاذ بجامعة جنيف . له «شذرات من يوميات حميمية» (١٨٨٣ - ١٨٨٧) (المترجم) .

(٢١) عن لامارتين ، المصدر السابق، المجلد السابع ، ص ٣٩ وعن إميل ، المجلد الثامن ، ص ١٣٥ - ١٥٣ .

(٢٢) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٠٥ - ١٠٦ والكتاب الصغير عن ديدرو (١٨٨٠) حاشد بالتحفظات الشديدة ، لكنه أساساً يدعو للإعجاب .

غامضة من مناقشاته لتين . إنه يستهجن ما يعده منهجه الإشباطي ، وتعميماته المتوحشة عن الإنجليز أو صورة رعبه من الثورة الفرنسية . ويمكنه أن يقول – وليس يجوز في هذه الحالة – إن كتاب تين «فلسفة الفن اليوناني» لا يحتوى «على كلمة فن أو كلمة فلسفة»[24] . لكن طرح سانت – بوف مضلل . فمن الناحية الفعلية – على الأقل نظرياً – أخذ شرر بالنزعة التطورية ، وطالب من التاريخ الأدبي «شعوراً بالتطور» ، والذى لايعني بالضرورة التقدم بل بالأحرى التحول . ولقد انتقد نيسار بسبب الصورة الساكنة التي رسمها للأدب الفرنسي . وانتقد كتاب ستتسبرى «تاريخ الأدب الفرنسي» (والذى يقول عنه إنه ملىء بالفجوات) بسبب مافيه من نقص الشعور بالتطور[25] .

يطالب الناقد شرر بالتجرد ، لأن الفهم يعني «أن يترك الإنسان نفسه لكي ينقل نفسه بقدر الإمكان في قلب الأشياء على نحو ما تكون عليه حقا»[26] ، «يجب أن يكون لدينا رد فعل ضد مجرد إحساسات ذوقنا ، ونحاول أن نهيمن عليها ، ونسعى إلى أن نرى الأشياء في ماهيتها الخالصة أى في ضرورتها ، في قوانينها»[27] . والمثال العلمى للعصر هو هكذا أيضا مثال شرر . وقد أفضى هذا إلى التسامح بل إلى النزعة النسبية . «إنني أستطيع أن أتذوق كلا من شكسبير وراسين بدون أى حاجة إلى المقارنة بينهما»[28] . إن الكون في تدفق أو فيض أبدى والنزعة الاستبدادية مستحيلة في علم الجمال استحالتها في الفلسفة. وترتيب الشعراء هو لعبة خطرة[29]. ولكن شرر هنا واع بأن كل شىء معرض لأن يصبح فردياً ومتعسفاً ، وهو يرد بقوله إن الروائع التى تعجب بها كل الأجيال – تفنّد النزعة الشكية الكاملة . ومن «تحليل شخص الكاتب ودراسة عصره يظهر تلقائياً فهم العمل . وبدلاً من التقدير الشخصى والتعسفى ،

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٩٧ – ١١٢ ؛ ص ٩٧ ؛ ص ٣٣٩ عن الحقبة الدينية .

(٢٤) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٥٥ – ٢٦١ ؛ المجلد السادس ، ص ١١ – ٣٥ ؛ المجلد السابع ، ص ٢٣٠ – ٢٤٧ ؛ المجلد الرابع ، ص ٢٦٢ – ٢٧٤ ؛ المجلد الرابع ، ص ٢٧٠ .

(٢٥) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٦٤ – ٦٥ وعن نيسار ، المجلد الأول ، ص ١٧١ – ١٨٦ وعن ستتسبرى ، المجلد العاشر ، ص ١٣٧ – ١٥٧ .

(٢٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٢٢ .

(٢٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٧٨ .

(٢٨) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٦ من التصدير وفى ٧ من التصدير .

(٢٩) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ٢٢٨ ، ص ٢٣٤ – ٢٣٥ .

بصرف النظر عمّن يقوم به ، نرى أن العمل – بشكل ما – ينطق بالحكم على نفسه وهو يحتل المرتبة التى تخصه بين منتجات العقل الإنسانى»[٣٠] . ولم ير شرر أنه يتلمس السؤال ، وأنه حول العبء من على كاهله إلى مجموع أحكام الناس الآخرين التى تشكل تنازلات كلية لايمكن تفسيرها إلا على أساس افتراض وجود طبيعة إنسانية عامة تحكمها معايير مشتركة . وهناك تناقض صارخ بين نظريات شرر التاريخية والتطور ونقده التطبيقى ، إمّا أنه محدود بذوق شخصى أو باهتمامات اجتماعية وأخلاقية فيها فى الغالب صرامة من النوع الذى لدى الفيلسوف الألمانى إما نويل كانط أو الصرامة البروتستنتانية البسيطة .

(٣٠) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ١٥٤ .

no modern monograph. Cf. Arnold; in *Mixed Essays; the chapter in Babbitt*; and Saintsbury's introduction to his translation of *Essays on English Literature*, London, 1891. Napoléon Tremblay, *La Critique littéraire d'Edmond Scherer*, partial printing of Brown University diss., 1932; has valuable bibliography but slight text. John G. Clark, "Edmond Scherer et la littérature anglaise," *Revue de Littérature Comparée*, 28 (1954), 282-98.



إميل مونتيجو
(١٨٢٦ - ١٨٩٥)

لايوجد شئ محدد بصرامة عن إميل مونتيجو . إنه - بشكل متطرف - إنسان متقلّب ومتعاطف وكاتب مقال واسع القراء : له مزاياه الكبيرة كداعية للأدبين الإنجليزى والأمريكي في فرنسا . ومونتيجو كان يسمى «كاتب المقالات العظيم الوحيد فى القرن التاسع عشر»[1] (يُفترض أن المقصود هو فرنسا) ، لكنه معرض للنسيان ، ولايرجع الأمر فحسب لأن كتبه لم تُعَدْ طباعتها ، وأنها كلها مجموعات من المقالات فقط كتبها (لمجلة العالمين) مع تناول متباين ومختلف ، بل يرجع الأمر أيضا إلى أنه تنقصه الفردية القوية كمُنَظِّر أو كقاض . وهذا وحده ينقل الاسم إلى الأجيال التالية . لقد كان متعاطفا مع الموضوعات ، وكان ذا مهارة بلاغية في العرْض ، ولديه تنوع كبير فى المعلومات ، لكن كان ينقصه محور رئيسى وتناسق أعمق . وربما يروعنا للوهلة الأولى أنه - كتاجر مغامر - في تناقض ظاهرى ، ولا تنقصه الشجاعة . وهو يحب دفع الحجج والنظريات إلى نهاياتها الحادة . كما أنه فى عرضه التحليل المطول لكتاب تين «تاريخ الأدب الإنجليزى» - على سبيل المثال - يبدى بعض التحفظات ضد «الصلابة المتألقة» عند تين والحتمية المفرطة وجفاف نظرياته العنصرية وخطه الذى سار عليه وثقله . وهو بإهمال يتأمل في الكون من الإنجليز والنورمانديين في شمال أوربا والإيطاليين والروح السلّتية فى الأدب الإنجليزى . إن الأنجلو ساكسون «الصموتين والأحرار» هم المنبع الوحيد الذى أنتج الشعراء الإنجليز العظام فيما عدا «تشوسر الذى هو ليس إلا فرنسيا يعبر عن نفسه باللغة الإنجليزية» ولورد بايرون «يربط نفسه مباشرة عبر القرون بالشعراء الساكسونيين القدماء والإسكندنيافيين البدائيين»[2] . وبالمثل فإن مونتيجو يأخذ بجدل الناقد لامب ضد عرض تمثيليات شكسبير على خشبة المسرح ، والأفضل هو أن ننكر أن «الدراما هى شكل ضرورى لعبقريته» . إن تمثيليات شكسبير «ليست أمينة بالنسبة لقوانين الفن والشعر ، لكنها أمينة بالنسبة للقوانين التى تشكل بصفة خاصة المسرح والنوع الأدبى الدرامى»[3] . والمقال عن شعر الكسندربوب يضفى عليه طابعا رومانسيا بشكل مفرط . إن بوب «مهرطق حقيقى مُتَخَفٍّ تحت أشد أشكال الأورثوذكسية الكلاسيكية تدقيقا» . ويعجب مونتيجو بقصيدة «اغتصاب القفل» وقصيدة

(١) هكتور تالفارت فى «أمشاج خاصة بتراتيم جان بوبروت» (باريس ، ١٩٥٤) ، ص٤٨٤ .
(٢) «مقال فى الأدب الإنجليزى» (باريس ، ١٨٨٣) ، ص٧١ ، ص١٠١ ، ص١٠٥ ، ص١١١ .
(٣) المصدر السابق ، ص٢٠٣ ، ص٢٠١ .

«من الويزا إلى إيبلار» و«مرثية فى ذكرى سيدة تعسة» . لكنه يستبعد الشعر الأخلاقى والشعر الساخر . وهو يفترض أن بوب ليس من حقه أن تكون لديه انفعالات أخرى غير الانفعالات الأدبية ، ويمكن للإنسان أن يقرأه دون أن يعرف أى شئ عن تاريخ عصره[٤] ، وفى كل هذه الأمثلة يجرى دفع التناقضات الظاهرية إلى حدود قصوى لايمكن أن تقف في وجه التنقيب الأدق ، لكننا نشعر بأن النتائج ليست مفروضة بجدية شديدة وأنه لاتدّعمها أى خطاطية عامة .

ومونتيجو كان كاثوليكيا متسامحا من النوع الذى لديه ميول ليبرالية بل وحتى صوفية يأخذ بوجهة نظر تفضل البروتستنتانية لاهتمامها الأخلاقى بالحياة العينية والواقع . ولقد بدأ رسالته النقدية بمقالات صارخة عن إمرسون وكارلايل . ولقد استخرج نزعة إمرسون الأفلاطونية ونزعته الفردية ، وهو يأسى لتدميره الضمنى للتاريخ ، لكنه قلّل أو أساء فهم قناعات إمرسون بالمساواة والديمقراطية[٥] . ومهما يكن الأمر فإن من الواضح أن مونتيجو سرعان ما أحبط من جراء رد الفعل المثالى فى إنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية ، وسرعان مارحب بالواقعية ؛ إذ قبعت داخل حدود المسيحية . وفن التصوير الهولندى والرواية الإنجليزية هما مقالاه الرئيسيان ، والروائية جورج إليوت هى بطلته وإن كان قد كتب أيضا بتعاطف عن شارلوت برونتى وترلوب وحتى تشارلز كنجرسلى[٦] . والواقعية الإنجليزية تفيد كتعارض مع الواقعية الفرنسية والنزعة الطبيعية والتى هى بالنسبة لمونتيجو كما هى بالنسبة لشرر أو باربى أو رفيللى أعراض مرضية للتفسّخ الفرنسى ومجتمع لا دينى جديد يتسارع نحو الدمار . وفى عام ١٨٦١ استطاع أن يكتب أن فرنسا «ليس لديها روائى كبير ، وليس لديها كاتب درامى كبير ، وليس لديها شاعر عبقرى»[٧] ، وكان ذلك فى وقت كان فيه هوجو وفولتير

(٤) «ساعات فى محاضرة عن النقد» (باريس ، ١٨٩١) ص٨٠ ، ص٨٤ ، ص١٢ .

(٥) «مفكر وشاعر أمريكى : رالف والدو امرسون» ، مجلة العالمين ، العدد ١٩ (أول أغسطس ١٨٤٧) ، ص٤٦٢ – ٤٩٣ وقد أعيد طبع المقال كمقدمة لترجمة مونتيجو لكتاب «مقالات» (باريس ، ١٨٥١) ، «توماس كارلايل ، حياته وكتاباته» مجلة العالمين ، العدد ١٩ (١٥ أبريل ١٨٤٩) ، ص٢٧٨ – ٣١٤ .

(٦) «كتابات محدثة عن إنجلترا» ، المجلد الثالث (باريس ، ١٨٨٥) عن الواقعية انظر المجلد الأول ، ص١٩ ومابعدها ، فى المقال الأول عن جورج إليوت ، ١٨٥٩ .

(٧) «كتّاب الدراما وكتّاب الرواية» (باريس ، ١٨٩٠) ، ص٢٨ .

وبودلير في ذروة قواهم . وهكذا نجد أن مونتيجو هو بالقطع رجل الماضي ، رجل الحركة الرومانسية المتأخرة ، والذى أعجب بلامارتين وهوجو وموسيه وجوتييه والأخوين جورين مع بعض التحفظات . ولقد تطلع إلى القرن الثامن عشر على أنه عصر اللاشعر وعصر العقلانية ؛ مما دمّر فرنسا الكاثوليكية والكلاسيكية القديمة . وعلى أى حال احتفظ مونتيجو بحساسية جمالية محددة داخل وجهة نظره الدينية تجاه العالم . إنه يستطيع أن يقول إن الله والدين هما الهدفان الحقيقيان للفن ، لكن واضح أنه يميز بين النقد الجمالي والنقد الاجتماعى[8] ، وهو ليس على الإطلاق مجرد رجل صاحب نزعة أخلاقية . وعلى سبيل المثال يدافع عن «الآنسة دى موبان» لجوتييه بسبب مافيها من نزعة حيوانية يافعة بريئة[9] ، ويتأمل بلطف فى قصة بوكاشيو الروائى الإيطالى عن الإسيل المخطوبة للملك جاربو[10] ، وهو يستطيع أن يكون فطنا وحساسا وهو ينقد «عن الحب» لميشليه لما فيها من تضمينات اقتصادية ، وإن يكن قد أحب الرجل وأعجب به أيما إعجاب باعتباره «أعظم تخيل فى هذا العصر»[11] ، كما يستطيع أن يقدم عرضا تحليليا لكتاب «أغنيات الشوارع والغابة» ويقترح أنها ليست كشفا للنزعة الحسية فى فترة الشيخوخة بقدر ما هى تضخيم ذاتي متعمد لشاعر يملأ فراغا فى الأجناس الأدبية لعمله الكلى الشامل .[12] ولدى مونتيجو كلمات عابرة من المديح لرواية «السيدة بوفارى» التى يعدّها ركنا مهمًا فى التاريخ الاجتماعى . والأمر بالمثل مع رواية «دون كيشوت» ، فقد وضعت نهاية «للحساسية الحسّية» التى كانت موضة المدرسة الرومانسية[13] ، وذلك بمجرّد أن وضع سرفانتس نهاية للجنون القائم على الفروسية فى إسبانيا . ورواية «السيدة بوفارى» تربط حلقات سلسلة الأنماط الأدبية التى هى أطروحة كتاب مونتيجو الأكثر تماسكا «أنماط أدبية» (١٨٨٢) وهو يناقش دون كيشوت وهاملت وفرتر وفلهلم ميستر باعتبارها شخوصا رئيسية فى التاريخ

(٨) المصدر السابق ، ص١٨٢ و«موتانا المعاصرون» (باريس ، ١٨٨٤) ، المجلد الثانى ، ص١٩٩ فى المقال عن سانت رينيه تايلاندييه (١٨٨٠) .
(٩) «موتانا المعاصرون» ، المجلد الثانى ، ص٣٢ .
(١٠) «شعراء وفنانو إيطاليا» (باريس ، ١٨٨١) ، ص٢٣ – ٥١ .
(١١) «أمشاج نقدية» (باريس ، ١٨٨٧) ، ص٢٣٣ .
(١٢) المصدر السابق ، ص٩٠ .
(١٣) «كتّاب الدراما وكتّاب الروايات» ، ص٢٦٣ – ٢٦٤ .

الأدبي ، ويمكن أن يدرج ألسستْ[١٤] بالتالي . ويبدو دون كيشوت على أنه تجسيد شخصي لإسبانيا التي هي بطولية ومتشردة في وقت واحد . وهو أكثر من مجرد رمز أدبي ، إنه شخص تاريخي قد «عاش حقا» في القرن السابع عشر، وبالمثل يجري تناول هاملت على أنه شخصية من عصر النهضة مع ظل من العصور الوسطى يحوّم فوقه ويجري الدفاع عنه ككائن بشري حي بكل تناقضاته : إنه «في وقت واحد تأملي ومليء بالطاقة ، ذكري ومتردد ، سوداوي ووحشي»[١٥] ، وفرتز هو أكبر شخصية تروق لمونتيجو؛ لأنه شخصية بورجوازية يضع في الواقع نهاية للأدب الفروسي والأرستقراطية ، إنه رجل من فصيلة دم ولحم مونتيجو ، ومعه يستطيع أن يتوحّد حتى على نحو أفضل مما لو كان الأمر مع هاملت وألسستْ ، الأمير والسيد النبيل الذي يتنبأ به كنمط يجسّد الطلاق الحديث بين العالم الباطني والعالم الخارجي . وفرتر لا شأن له بالأبطال الصارخين عند شاتوبريان وبايرون الذين هم من المفروض أن فرتر منحدر عنهم . إنهم متهورون بمقياس مغاير آخر تماما عن فرتر الخانع الذي يعاني من أمراض الحياة الصغرى[١٦]، ويرسم مونتيجو خطًا ضد النزعة التشاؤمية الواضحة الجمود والإلحادية. وهو يعجب بهاوثورن ويصف الروايات ويصفة خاصة «الرواية المرحة» بفهم عميق . لكنه ينكص إزاء كآبته الكاملة بالنسبة للطبيعة الإنسانية . وهو لايشارك هنري چيمز في رأيه عن إحساس هاوثورن بالانسلاخ والتباعد والتلاعب الجمالي[١٧]، كما أنه مضطرب بشدة ومتميز الغاية من جراء نزعة فيني المتشائمة تشاؤما شاملا . وهو يبحث – يائساً – عن الدواعي في السيرة عن كآبته . ويبدو أنه عاجز تماماً عن فهم إحساس فيني بعزلة الإنسان ومأساته الشخصية[١٨] والمحدوديات البورجوازية والنظرة الكاثوليكية المعتدلة في رومانسيتها واضح أنها تخص زماننا . ولايمكن تعويضها بتسامح مونتيجو واتساع أفقه ومزاياه التاريخية كشخص يتوسط بين الآداب العظمى للغرب .

(١٤) بطل مسرحية موليير (عدو البشر) . (المترجم) .

(١٥) المصدر السابق ، ص١١٨ .

(١٦) المصدر السابق ، ص١٣٠ – ١٣١ ، ص١٣٣ ، ص١٣٥ ، ص١٤٧ – ١٤٨ .

(١٧) «رواية اشتراكية في أمريكا» ، مجلة العالمين، العدد ١٦ (أول ديسمبر ١٨٥٢) ، ص٨٠٩ – ٨٤١ ، و«روائي متشائم في أمريكا» ، مجلة العالمين ، العدد ٢٨ (أول أغسطس ١٨٦٠) ، ص ٦٦٨ – ٧٠٣ هنري جيمز في : «هاثورن» (١٨٧٦) وهو يطن على مونتيجو، إيثاكا ، نيويورك ، ١٩٥٦ ، إعادة طبع ، ص٢ ، ص٤٧ – ٤٨ ، ص٨١ .

(١٨) «موتانا المعاصرون» (باريس ، ١٨٨٢) المجلد الأول ، ص ٢٣٥ ، ص ٢٤٣ ، ص ٢٤٥ .

A. Laborde-Milâa, *Emile Montégut,* Paris, 1922. Prerre Alexis Muenier, *Emile Montégut,* Paris, 1925; and *Bibliographie méthodique et critique des œuvres d'Emile Montégut*, Paris, 1925; the older book is better but less fully documented. Reino Virtanen, "Emile Montégut as a Critic of American Literature, "*PMLA, 63* (1948), 1265-75. Richard M. Chadbourne, "Emile Montégut and French Romanticism,"*PMLA, 74* (1959), 553-67; perceptive.

بول بورجيه
(١٨٥٢ - ١٩٣٥)

ينتمي باريي دور فيللي وشرر ومونتيجو لجيل أقدم ، أما الجيل الأصغر فيحمل طابع هيبوليت تين ، ويشارك في الطموح العلمي في العصر والنظرة التشخيصية للدراسة الأدبية . وكتاب بول بورجيه «مقالات في علم النفس المعاصر» (مجلدان ، ١٨٨٣ ، ١٨٨٥) يبرز فيه استبصار ومهارة في العرْض . ولسوء الحظ فإن بورجيه أصبح فيما بعد روائيا حسب الموضة في الحياة الراقية الباريسية وداعية النزعة التراثية الكاثوليكية الملكية . وهناك هالة من العصر المثير القوي يحوِّم على رواياته ، وقد نُسيت اليوم ، لكن المجلدين للمقالات المبكرة رغم أنهما يظهران محبة ، فإن المقالات تشير إلى الروايات المتأخرة في حساسيتها ، وتُعدُّ قطعة فنية من التشخيص الثقافي مرسومة من البداهة الأدبية . ويتتبع بورجيه النزعة المتشائمة الحديثة ، أي الظاهرة الكلية (التفسّخ) بدراسة الكتّاب الذين أثروا فيه وجيله بعمق شديد : بودلير ورينان وفلوبير وتين وستندال في المجلد الأول ، وتوماس الابن ولوكونت دي لسل والأخوين جنكور وترجنيف وإميل في المجلد الثاني الأضعف . وبورجيه مهتم «بالسيكولوجيا» أو بالأحرى مهتم بالحساسية لهؤلاء المؤلفين وهو تحليل تأثيرهم عليه وبصراحة على عصره. ورغم أن كل مقال مستقل فإن المقالات كلها تتّبع الأطروحة الواحدة عن التفسّخ ، وهي تجمع بمهارة المعالم المتباينة لليأس الحديث ، و(مرض العصر) الجديد ، والذي يختلف في نظر بورجيه أساسا في الوعي الذاتي الشديد من سلفه الرومانسي . وإن المقوّمات تجري رؤيتها بوضوح شديد : هواية الفنون ، والتي تعني النزعة النسبية وعدم الاكتراث ، النزعة العالمية التي تجتذ الإنسان من يقينياته ، والعلم الذي يدمر الدين والشخصية ، والتحليل الذي يغتال الإبداع ، وأخيرا النزعة التشاؤمية أو النزعة العدمية التي تفضي إلى انتحار الفرد والحضارة .

وستندال هو المبشر البعيد الذي لم يلق تقديرا في عصره ؛ لأنه كانت لديه قوة صادقة على التحليل . ويظل ستندال بطبيعته «يتصرف ويرى نفسه وهو يعمل ويرى نفسه وهو يشعر»[1] بجانب هذا كان ستندال صاحب نزعة عالمية عندما كانت فرنسا لاتزال متمركزة حول ذاتها في ظل الأمجاد النابليونية . إن التحليل يُسَمِّم أضرب الحب عند بودلير . وإزالة الوهم عنده مع الجنس والدين أفضت به وإلى النزعة العدمية والتفسّخ كعقيدة يفسّرها بورجيه كانهيار حرفي وفيزيقي . والاستعارة العضوية

(١) «مقالات» ، المجلد الأول ، ص٢٨٠ .

قد جرى استغلالها بتحفظ نوعا ما ، والصحة الفنية والاجتماعية ووحدة العصور الأقدم تتناقض مع تدهور الصحة والتشتت والتشرذم الذى أصاب الكتابة الحديثة . إن أسلوب التفسخ يوجد حيث «وحدة الكتاب تتفكك لتتيح مكانا لاستقلال الصفحة تتفكك الصفحة لتتيح مكانا لاستقلال الكلمة»[٢] . ولايزال فلوبير يتمسك بالرومانسية الأدبية ، لكنها رومانسية أصابها غموض يفضى إلى الانتحار واليأس . «إن السيدة إمّا وفريدريك قد طالعا الروايات والشعراء ، وسالامبو يتغذى بالخرافات الأسطورية المقدسة التي يرددها شاهاياريم» ، وكلهم يعانون من أنهم صورة الواقع قبل أن يعرفوا الحقيقة ذاتها. «إن سوء استخدام العقل هو مرضهم الأكبر»[٣] وفلوبير – مثل أبطاله – هو دودة قراءة يقدم وعيه الذاتي بشكل يشلّ إرادته . وأشخاصه كلهم سلبيون ، مثل «الترابطات المنسابة للأفكار»[٤] ، وكل صورة معزولة ، وكل كلمة تنفصل مثل الحجر وسط الفسيفساء . إن «برود» فلوبير يتلاءم مع نزعته الجبرية أو الحتمية التي لدى هيبوليت تين وهواية الفنون عند إرنست رينان . وهواية الفنون هذه يجرى تفسيرها على أنها نزعة نسبية ونزعة شكية ، على أنها «تطرف الحضارة» التي «ألغت ببطء ملكة الإبداع لكي تحل محلها ملكة الاستيعاب»[٥]. ولقد فهم رينان الدين ، لكنه لم يؤمن به ، والكونت دى ليل[٦] قد تعاطف مع كل الأديان وكل الحياة بما فيها الحياة الحيوانية ، لكنه انتهى إلى البوذية ، والعدمية الشاملة التي يبدو فيها كل التاريخ كتقدم لا معنى له نحو الموت . والأخوان جونكور يظهران هوس جامعى التراث ، وهو شكل آخر من هواية الفنون ، وكانت لديهما قوة التحليل التي تدمر الإرادة وتلقائية الوجدان وكذلك تماسك التأليف التقليدى والأسلوب . ويمثل إميل صورة الإنسان الحديث الخالى من الإرادة ، والذى يتقوضّ فى عقيدته بصراع الروح الفرنسية والألمانية داخله وبفلسفات شوبنهور وهارتمان المتشائمة . إنه «ممتلئ للغاية بالحياة الباطنية»[٧] .

(٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص٢٥ .
(٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص١٤٩ .
(٤) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص١٦٢ .
(٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص٦١ .
(٦) شارل مارى رينيه كونت دى ليل (١٨١١ – ١٨٩٤) : شاعر فرنسى انضم إلى المدرسة البرناسية ، له «قصائد قديمة» (١٨٥٢) ، «قصائد متوحشة» (١٨٦٢) ، «قصائد تراجيدية» (١٨٨٤) ، «قصائد منثورة» (١٩١١) أى بعد وفاته . (المترجم) .
(٧) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص٢٦٥ .

ويقول إميل نفسه «إن التحليل يقتل التلقائية . والحبة المغروسة من أجل الدقيق لايمكن إطلاقا بعد هذا أن تنمو أو تبزغ»[٨]

وهناك مؤلفان في متحف بورجيه - كما صوّر - يلقيان بعض الضوء في غرفة التفسّخ المظلمة . وترجنيف المُضَلّل الضعيف الإرادة والذى تربّى مثل أصدقائه الفرنسيين - يختلف بأنه روسي كله صحة . ونزعته العالمية مهتمة دائما بروسيا ، بأوريا في روسيا ، ونزعته التشاؤمية فيها لمسة رقة ، ونساؤه يحتفظن بالسر الأنثوى مُشَتَّتًا من جراء الرواية الفرنسية الحديثة . ودوماس الابن هو الكاتب الذى وصف بأكبر نقد العجز الجديد عن الحب ، مرضنا «بإفراط في الفكر النقدى ، من جراء الأدب الجمّ ، من جراء العلم الغفير»[٩] غير أن بورجيه يستبصر عند دوماس لمحات متألقة من الأمل : نزعة أخلاقية قوية وتصوف شديد كما عند مانى[١٠] والكاريكاتور المرسوم للفيلسوف الوضعى العقلانى غير المسئول في رواية «التلميذ» (١٨٨٩) لبورجيه مرسومة خطوطه في هذه المقالات ، بل تغيراته المتأخرة يشار إليها بخفوت . والتكوينات غالبا مايجرى رسمها بفجاجة ، إن تقسيم كل مقال إلى ثلاثة أقسام ، وكل قسم له أطروحة واحدة ، يبدو في الأغلب آليا ، والتدليل أحيانا مايجرى ترتيبه أو تشويهه ، والكآبة مؤكد أنها شديدة بشكل رتيب للغاية . إن ستندال لم يكن بالمتشائم على الإطلاق في رأى بورجيه . لكن الكتب تشخّص (مَرَضاً) حقيقيا بشكل شديد . ولقد اقتبس نيتشه واستخدم مفهوم بورجيه عن التفسخ[١١]، كما أن منهج بورجيه منهج مبتكر على الأقل في هذه الدرجة من النقاء . وهو يصدر عن مفهوم هيبوليت تين عن العمل باعتباره علامة ، ويرجع إلى أى فكرة خاصة بالتأثير الأخلاقى للكتب . وواضح أن بورجيه يركز على الكتّاب السابقين على جيله (إميل خارج السياق هنا) الذين شكلّوا مزاج شبابه : وهو شباب عقلانى باريسى بنوع خاص جدا يطلق - مهما يكن العدد ضئيلا - نغمة العصر . لقد كان بورجيه ناقدا جيدا إذا ما كان النقد اعتراف إنسان ، وفى الوقت نفسه إذا ماكان لسان عصره .

(٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص٢٩٠ .

(٩) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص٦٢ .

(١٠) مانى (حوالى ٢١٦ - حوالى ٢٧٦) : معلم فارسي دعا إلى ديانة هى مزيج من البوذية والزرادشتية والمسيحية وهو يصور الصراع بين النور والظلام مع الإيمان بوجود شر كامن في المادة . (المترجم) .

(١١) الفصل الخامس عشر من الكتاب مخصص لمفهوم النقد عند الفيلسوف الألمانى نيتشه .

I quote *Essais de psychologie contemporaine* (Paris, 1883) and *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* (Paris, 1885), as Essais 1 and 2. There are three monographs which comment on the criticism :

Albert Feuillerat, *Paul Bourget,* Paris, 1937; mainly a sensitive psychological biography .

J.-L. Austin , *Paul Bourget: Sa Vie et son œuvre jusqu'en 1889,* Paris. 1940; rather schematic.

Michel Mansuy, *Un Moderne : Paul Bourget de l'enfance an Disciple,* Paris, 1960; immensely detailed, bibliograpy .

There are cheptars in Tissot and Renard .

إميل هنْكوان
(١٨٥٩ - ١٨٨٨)

هناك محاولة لإضفاء الطابع النسقى على النقد قام بها إميل هنكوان فى كتابه الصغير «النقد العلمى» (١٨٨٨)، ولايعرف هنكوان اليوم إلا بشكل واهن ، وكتبه الثلاثة القصيرة لم يُعَدْ طبعها ، وهى تلقى نفورا بسبب أسلوبها المرهق الملئ بالكلمات المهجورة والألفاظ المستحدثة والمصطلحات العلمية والصفات المجلوبة من الكلمات النائية . ولقد مات هنكوان فى الثامنة والعشرين من العمر فى حادث استحمام . ولم يدم التأثير الكبير لشخصه إلا لفترة قاصرة على تأكيد نشر كتابه النظرى ومجموعة فى مجلدين من مقالاته المتناثرة «كتابات فرنسية» (١٨٨٩) و«بعض الكتابات الفرنسية» (١٨٩٠) . ولقد وجد هنكوان معجبا كبيرا واحدا فى الخارج عند الناقد التشيكى البارز ف. إكس صالدا (١٨٦٧ - ١٩٣٧) والذى ترجمه وحافظ على ذكراه حيا إبّان سنوات دراستى فى جامعة براغ فى سنوات ١٩٢٠[١]

وكتاب «النقد العلمى» يحاول أن يقيم النقد على أساس علمى بتناول العمل الفنى على أنه «علامة» على عقد المؤلف أو المجتمع الذى جاء منه أو الجمهورى الذى يواجهه . لقد اخترع هنكوان مصطلح «علم النفس الجمالى» ليدلّ على اهتمامه الرئيسى بالانفعال الجمالى الذى يصفه بمصطلحات مستمدة من الفيلسوف الألمانى إمانويل كانط كغاية فى ذاته . «إن الفن هو الإبداع فى قلبنا عن الحياة القوية بدون تعلّم وبدون ألم»[٢] ، وسوف يحدث فيما بعد بالاسترجاع أن الانفعال الجمالى سوف يطرح دوافع السلوك الإنسانى . وينقد هنكوان ثلاثية هيبوليت تين عن العرْق والوسط والآن ، والإيمان بثبات بطابع قومى أو عرق أمر خاطئ . وإن تأثير الوسط والآن أمر غير مؤكد وغامض ومتباين . ويقول هنكوان إنه مع نموّ النزعة الفرنسية والصراع المتزايد بين الفنان والمجتمع ، فإن تأثير الوسط يتناقص بدرجة كبيرة حتى يكاد ألا يكون له وجود فى إزدهار المجتمع الحر. وهو يستخدم الحجج المعيارية القائلة بأن «الوسط» لايستطيع أن يشرح عبقرية مثل عبقرية الفنان الهولندى رمبرانت والإيطالى ليوناردو دافنشى ، وأن الناقد تين نفسه لايحاول حتى أن يعبأ بهذا «الوسط» . كما أنه غير مقتنع بأن

(١) انظر دراستى «النقد التشيكى الحديث والدراسة الأدبية» ، فى «مقالات عن الأدب التشيكى» (لاهاى ، ١٩٦٣) ، ص١٧٩ ومابعدها .

(٢) «النقد العلمى» ، (باريس ، ١٨٨٨) ، ص٣٩ - ٤٠ .

الأديب الفرنسى شاتوبريان يدين بأى شئ لإقليم بريتانى أو فلوبير لمنطقة نورماندى . «هل يمثل الروائى فلوبير أو كورنى الملامح المادية والتشكيلية لإقليم الروان؟»[3]. وحينئذ طرح هنكوان اقتراحه الأكثر إثمارا : لا تدركوا خلفية الفنان بل ادرسوا المعجبين به إن العمل الفنى فى جانب منه هو «التعبير عن الملكات ، التعبير عن المثالى ، التعبير عن العضوية الباطنية لأولئك الذين يتأثرون به»[4]. إن العمل يروق لجمهوره؛ لأن أمثولته عقلية . فإذا اعتبره الجمهور صادقا ومثل الحياة فإنه لايحتاج بالفعل إلى أن يعيد إنتاج الحقيقة بإخلاص : فعلى سبيل ؛ فإن : إن رواية «غادة الكاميليا» جرى تقبلها كأعجوبة للواقعية من جانب جمهور المسرح[5] فى عصره . والعمال لايكادون يؤمنون بحقيقة «الخمارة»[6] ، لكنه يدرك بسهولة المنزل المثالى أو محل الحدادة فى الروايات الشعبية . وهكذا فإن الرواية سيجرى تقديرها «عندما تدرك الحقيقة الذاتية ؛ حيث يجرى رد الأفكار ولاتناقض التخيل»[7] ، وحينئذ فإن هنكوان قام بتعليقات على الأنواع المختلفة للجمهور أو جماعات العصر التى يستجيب لها الشعراء المختلفون : موسيه وهاينى إلى سن الشباب ، هوراس السن المتقدم . ولقد اقترح أن التاريخ الأدبى يجب بالأحرى أن يدرس تتابع الأنماط التخيلية : إنها تبدأ وتتوقع تطور العقل القومى ، وهى تعبر عن أمّة ؛ لأنها تنال الإعجاب . إن عظمة الفنان وانتصار البطل القومى هما ظاهرتان متماثلتان ؛ لأن الفرد فى كلا الحالتين يحقق نمطا ويستثير محاكاة واستحسانا وإعجابا . إن الفنان والبطل هما فى الوقت نفسه علتان ونمطان للحركة التى يستثيرانها ، وهنكوان يتنافر بالأحرى - يخلص إلى أن الفن يعوق التقدم الخُلُقى للإنسان ، فهو يساعده على أن يظل مدمنا ومتمسكا «بممارسة ميوله السالفة . «إن الفن يناعم العادات ويضعف القومية والوطنية . وأكثر الأمم تحضرا هى الأسهل فى غزوها»[8] ، وهزيمة ١٨٧٠ - ١٨٧١ لاتزال ماثلة .

(٣) المصدر السابق ، ص٩٦ ، ص١٠٥ ، ص١٠٨ ، ص١١٨ .
(٤) المصدر السابق ، ص١٢٩ .
(٥) هى فى الأصل رواية ، وقد قام المؤلف بمسرحتها عام ١٨٥٢ ، وحققت نجاحا كبيرا (المترجم) .
(٦) رواية كتبها إميل زولا عام ١٨٧٧ تصور حياة الطبقة العاملة بأسلوبها (المترجم) .
(٧) المصدر السابق ، ص١٣٥ .
(٨) المصدر السابق ، ص١٤٧ ، ١٦٠ ، ص١٦٢ ، ١٩٤ .

واقتراح وجود علم اجتماع للذوق أو ردّ فعل الجمهور لم يُنَفَّذ على أى حال فى المجلدين المخصصين لنقد هنكوان التطبيقى . وأفضل المجلدين هو «كتابات فرنسية» وفيه أطروحة باهرة : الكتّاب الأجانب الذين تُرْجموا وجرت قراءتهم ولقوا إعجابا فى فرنسا فى الأزمنة الحديثة . وديكنز وهاينى وترجنيف وبرو دوستويفسكى وتولستوى – بهذا الترتيب – هم موضوعات الكتاب . ولكن فى صفحات قليلة قرب النهاية لم تُبْذل أى محاولة لدراسة تأثير هؤلاء الكتاب على فرنسا . إننا نسمع شيئا عن تأثير هاينى الألمانى على كاتول منديس[9] وفرنسواكوبيه[10] وفيليير دى لاسل – آدم[11] واقتراحاً واهنا قد صيغ ؛ جاء فيه أن دوستويفسكى يروق «للطبقات الأعلى من قراء ديكنز فى الطبقة البورجوازية المستنيرة المرهفة وخاصة فى البورجوازية البروتستنتانية»[12] ، ولكن هذا هو كل شئ . ومن الناحية الفعلية ، فإن الكتّاب الأجانب يجرى تصنيفهم كأنماط سيكولوجية بطريقة نسقية شديدة . فآلان بو هو العقلانى المطلق ، وهاينى يمثل توازن العقل والحساسية ، وديكنز هو التطرف فى الحساسية ، ودوستويفسكى يتجاوز ديكنز إلى التصوف[13]، وكل هذه التعميمات فى الخلاصة التى انتهى إليها لفتت نظرى على أنها أفكار بعدية . إنها لاتصف المقالات بعدالة ، والتى تحقق فى أفضل حالاتها تشخيصات رائعة لعقل وأسلوب المؤلفين موضع النظر مع فن يجب أن يسمى فن هيبوليت تين . وهنكوان رغم إساءته لنظريات تين ، فإنه يُعَدّ تلميذًا له . والصيغ المتطرفة والألوان الصارخة والصرامة والخطابية تذكرنا بفصول فى كتاب تين «تاريخ الأب الإنجليزى» أو بالمقال عن بلزاك .

ومقال هنكوان عن بو يفترض فكرة عقلانية بو المطلقة، وهى شئ عزيز على القراء الفرنسيين من بودلير إلى فاليرى . إن هنكوان يؤمن بالخرافات القديمة ، ولقد حلّ

(٩) كاتول منديس (١٨٤٢ – ١٩٠٩) : شاعر فرنسي من أتباع النزعة البرناسية، كما أنه روائي وكاتب مسرحي . (المترجم) .
(١٠) فرنسوا كوبيه (١٨٤٢ – ١٩٠٨) : شاعر كان برناسيا فى شبابه ، أطلق عليه شاعر المتواضعين (المترجم) .
(١١) فيليب فيلير (١٨٣٨ – ١٨٨٩) : روائي وكاتب مسرحي فرنسي وهو من الرمزيين . (المترجم)
(١٢) «كتابات فرنسية» (باريس ، ١٨٨٩) : ص٢٩٠ – ٢٩٤ .
(١٣) المصدر السابق ، ص٢٦٣ – ٢٦٧ .

إدجار آلان بوسرَّ ماري روجروفك شفرة الكتابات الجفرية ، وعاش حياة المغامرة في أوربا ومات من المسغبة جوعا. و«الآلية الصلبة»، «الصلابة المعدنية» ، «الشبيهة بالآلة» ، الصرامة ، الثلج ،... إلخ ، هي المصطلحات الأساسية للتشخيص[١٤]، ومقاله عن هايني أفضل بكثير : إن المجال يجعل هايني فرنسيا صميما ، يجعله «واحدا منّا» ، وهو ينجح في وصف سخريته وتزعزعه الانفعالي وزهوه حتى الموت[١٥]، ومفهوم هنكوان عن الشر «رمزي» بالمعنى الذي فهم به الكلمة فرلين على سبيل المثال . إن الشعر يستهدف الغموض والإيحاء والموسيقى ، ومن ثم فإنّ هايني (وبودلير الذي يفضله هنكوان على هايني) يمثل مشكلة . إنه يعتقد أن الشعراء عليهم أن يكفوا عن كتابة الشعر عندما يصبحون محلّلين نفسيين . إنهم ذوو طبيعة شاعرية وإن كان ليس بالمعنى الحرْفي ، أدنى من الشعر المثالي غير الشخصي عند شلي أو هوجو[١٦] . لكن المقالات عن ديكنز والروائيين الروس الثلاثة تمثل هنكوان في أفضل حالاته . ويجرى تشخيص ديكنز على نحو مماثل تماماً لتصوير هيبوليت تين أو جورج هنرى لويس باعتباره مصوِّراً كاريكاتوريا أو عرّافاً رائيًا . ومحدودياته تكشف بقوة على أن الحساسية والعقل مستبعدان من عالمه . والوشائج مع الفودفيل والميلودراما يجرى طرحها ، وكذلك أنماط الشخوص الديكترية يجرى تصنيفها . وهنكوان يفضّل ديكنز في أواخر حياته: في روايتيه «آمال كبار» و «أصدقاؤنا الحميمون»[١٧] . ويجرى تصنيف ترجنيف على أنه «شاعر المراثي للواقعية» مع عمليات الصمت المتشظّي، والذي يتحرك ببطء بتراكم المعالم الصغيرة والمرض الخلقي لأبطاله[١٨]. ويجرى التخطيط لكل هذا على نحوٍ كافٍ . لكن يتولدّ لدى المرء – كما في المقالات الأفضل عن دوستويفسكي وتولستوي – أن هنكوان ليس لديه سوى فهم واهن أو تعاطف بسيط تجاه الوضع الروسي . زيادة على ذلك ، فإن المقالين عن دوستويفسكي وتولستوي هما عَرضَ مرضي دال على رد فعل لأوائل القراء الغربيين على الرواية الروسية لا لسبب سوى أن هنكوان يتحدث بصراحة شديدة ،

(١٤) المصدر السابق ، ص ١٢٧ ، ص ١١٧ .
(١٥) المصدر السابق ، ص ٧١ ، ص ٧٨ ، ص ٨٤ ، ص ٦٦ .
(١٦) المصدر السابق ، ص ٢٥١ – ٢٥٢ .
(١٧) المصدر السابق ، ص ٢٠ ، ص ٣٦ ، ص ٣٨ ، ص ١٣ .
(١٨) المصدر السابق ، ص ٩١ ، ص ٩٤ ، ص ١٠٠ ، ص ١١٦ .

وينقد نقداً مريراً، وينقل الدهشة والصدمة إزاء الجديد. وقد تناقصت الدهشة والصدمة إزاء الجديد مع كرّ السنين ؛ حتى لقد أصبح الروس شخصيات مألوفة . ولم يعرف هنكوان رواية «الممسوسون» و «الإخوة كرامازوف» وهو لايكاد يفهم معتقدات دوستويفسكي المعقدة . لكنه استخلص بقوة الطابع الكابوسي والوهمي لعالم دوستويفسكي؛ «حيث الشوارع والبيوت والناس الدائمون يمشون بصرامة في البداية . وفجأة يبدأ في الاهتزاز والتحويم مثل الظلال أو الخطوط السوداء للأحلام . وهذه المعجزة لاتحدث إطلاقاً ؛ وإن تنفّس عالم آخر إنما يتبخر بكل هذه الأمور في معجزة متميزة»[١٩] . وخليط الواقعي والخيالي الشطحي ، رتابة المواقف والأمزجة في الكتب المختلفة ، وهي تحتوي على لوم ضمني مثل « التناسب بين الحسابية والاستدلال العقلي»[٢٠] . وهنكوان وهو قومي فرنسي صميمي يعتبر التصوّف – أي تمجيد «الجنون والحماقة والبلاهة وصدق البلهاء وخيرية المجرمين»[٢١] – لغوا بكل بساطة . وهذا الإبهام العقلاني يحطم أيضا المقال الجميل عن تولستوي . ولقد كان الأول في تناول رواية «الحرب والسلام» بدقة وسداد. إن هنكوان يجعل «الحياة» الكلمة العليا في تشخيصه : الحياة في التحول ، في التدفق ، في التطور البطيء . وحتى الشخوص الرئيسية متدفقة، وهي حسب الموضة أضرب متنوعة من أوساطها . ويشير هنكوان إلى إحساس تولستوي بالشخص فيزيقيا ونجاحه في وصف الناس ، وهم يفقدون فرديتهم في المستشفيات أو في مجمّع السجن[٢٢] . وكثير من ملاحظات هنكوان قد طوّرها فيما بعد ميريشكوفسكي[٢٣] . لكن هنكوان يبدي في النهاية تحفّظا نهائياً غريباً :

«إن قارىء تولستوي يشعر بنفسه في غمار العمل بغموض ، لكن من المؤكد أنه ينفرمن جراء المنظر الذي يصوره . ويبدو الكاتب على أنه يهيّىء نفسه باستمرار الجهد

(١٩) المصدر السابق ، ص ١٦٥ .

(٢٠) المصدر السابق ، ص ١٦٤ ، ص ١٧١ ، ص١٨١ .

(٢١) المصدر السابق ، ص ١٨٣ .

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٢٠٠ – ٢٠١ ، ص٢١٤ ، ص ٢٢٠ – ٢٢١ .

(٢٣) ديمتري سرجيتش ميريشكوفسكي (١٨٦٥ – ١٩٤١) : كاتب روسي ، مقالات نقدية ، وأصبح لسان حال الحداثة في الأدب الروسي . نشر «مقالات نقدية عن تولستوي – «دوستويفسكي» (١٩٠١ – ١٩٢٠) و«جوجول» (١٩٠٦) وله عدة روايات . (المترجم)

الكبير الذى يبذله ليحيط بموضوعه الهائل وهو يفشل دائما ، وينخبط ، وينزع نفسه كما لو أنه لا يعبأ بالعمل الذى أخذه على عاتقه : إن المناظر يجرى التخطيط لها على نحو غير مكتمل ، ولا تكاد تدل على شيء من جراء ضروريات قليلة ؛ والأزمات الكبرى للشخصيات تنغمر فى كلمات مشوشة وغامضة ، وأوصاف الأفعال الرئيسية التى تبدأ بحميّة شديدة تتضغط فى جمل مختلطة ؛ وهناك تراخٍ هائل يفضح نفسه فى عرض الأفعال وتشويش السيكولوجيات ، ويضفى الغموض على الحوارات ، ويطمس الملامح الفسيولوجية»[٢٤] .

ويستشعر هنكوان بقوة «الحضور الغامض الخطر للنزعة العدمية المبهمة» . وهو بكل بساطة يصاب بصدمة من جراء فلسفة تولستوى العبثية عن التاريخ ومن جراء الردّة الدينية الحديثة عن تولستوى ، والتى هى «عند حافة مسّ اللاعقلانية الصارخة لدى أسوأ الأغبياء»[٢٥] . ويفشل تعاطف هنكوان الكامل إزاء ظاهرة الدين ، لكن يبدو أنه وضع أصبعه على محدوديات فن تولستوى .

ومجموعة مقالات «بعض الكتابات الفرنسية» (١٨٩٠) هى فعل من أفعال التقوى عن عدد من أصدقاء هنكوان . وهناك مقالات ثلاثة رئيسية عن فلوبير وزولا وهوجو ، وهى أكبر أبحاث هنكوان نسقية وصياغة . وكل مؤلف يجرى تشخيصه بمجموعة من الملامح البارزة . ففلوبير هو كاتب مفتون بالكلمات وهى تسبق عنده دائماً الأفكار . وهو يبنى كتبه بناءَ الفسيفساء. وهذه الكتب تشبه «مكعبات هائلة من الجرانيت المتلألئ»[٢٦] . وزولا يعمل بتعديد التفاصيل وهو مشبع بحب للحياة والقوة مما يفضى - فى التطرف والمبالغة - إلى الغموض والتشاؤم . ولا يجد هنكوان جدوى من نظريات زولا عن الفن المعروض فى (الأعمال) ، وهو يندد بالنزعة الطبيعية ، لكنه يعجب «بتجريدات زولا العملاقة» و «موهبته الهائلة فى الحياة»[٢٧] . وهوجو بالمثل يجرى تشخيصه بتقنيته القائمة على التكرارات الدائمة والأطروحات المضادة والتقسيمات داخل شخوصه ،

(٢٤) المصدر السابق ، ص ٢١٨ .
(٢٥) المصدر السابق ، ص ٢١٩ .
(٢٦) «بعض الكتابات الفرنسية» (باريس ، ١٨٩٠) ، ص ٩ ، ص ٦٠ ، ص ١٩ .
(٢٧) المصدر السابق ، ص ٧١ ، ص ٧٥ ، ص ٨٤ ، ص ٢ ، ص ١٠١ ، ص ٩٦ .

ولكن بشكل أكثر عداء . إن هنكوان يسخر من استكشافاته للمبتذلات من الأمور الأكثر جموداً ؛ ويستمتع بسرد نظرياته السخيفة : «إنه يشرّح فتحات الجثث التي يجري تشريحها بفرح الموتى بأنه سيكون لها عيون من خلال الفتحات مثل الضفادع برغبتها في رؤية السماء الزرقاء»[٢٨] .

وهنكوان إنما ينتمي إلى نقاد عديدين في القرن التاسع عشر ، واليوم من يريد أن يجعل النقد علمياً غير شخصي ومتحرراً من أحكام القيمة ؟ لكن هذه الفقرات وعديد من الفقرات الأخرى تكشف أن هنكوان كان ناقداً ذا قدرة كبيرة على التحليل والمهارة على التشخيص والتحديد الواضح للذوق والحكم وتزكيته لدراسة جمهور العمل الفني، وإن إحساسه بالمماثلة بين البطل الروائي وجمهوره يظل اقتراحاً موحياً فحسب، لكنه يقدم في خطاطية للنقد طريقاً يخرجنا من التفكير العلمي الخالص لدى معظم معاصريه وينقلنا إلى دراسة أدبية «مركبة» تشمل علم جمال وعلم نفس وعلم اجتماع في نسق معرفي يسميه هو علم الإنسان»[٢٩] . ومن وجهة نظرنا جرى تصوره على نحو ضيق جداً كعلم وصفي ، وقد نسي ما يهم بشكل محوري : المعنى ، القيمة ، الجمال ، وهي أمور يجب الاحتفاء بها ، والتفرقة بينها نقدياً . وما يستحق الشفقة أن هنكوان لم يعش فترة طويلة ليطور أفكاره .

(٢٨) المصدر السابق ، ص ١١١ ، ص ١١٦ ، ص ١٢٠ ، ص ١٢٧ .
(٢٩) «النقد العلمي» ، ص ٢٢ ، ص ٢١١ .

There are no reprints.

Ernest Tissot, *Les Evolutions de la critique française* (Paris, 1890), has a chapter, pp. 325-58.

Edouard Rod, "Emile Hennequin et la critique scientifique" in La *Nouvelle Revue*, 10th year, 55 (1888), 364-83; also in Nouvelles *Etudes sur le XIX^{e} siècle*, Paris, 1898.

Ferdinand Brunetière, in *Questions de critique*, 1889.

(٥)

فرنشيسكو دى سنجتيس

يعد الإيطالي فرنشيسكو دي سنجتيس (١٨١٧ – ١٨٨٣) الناقد على الحقيقة ؛ إنه يعد الكلاسيكي القومي، والذي أعيد نشر أعماله الهائلة في ثلاث طبعات متنافسة – واحدة حتى على ورق سيىء ، وقد ظهرت بثمن بخس من أجل «الناس»[1] . والناقد وعالم الجمال الإيطالي المعاصر بنيتو كروتشه – وهو أكبر ناقد إيطالي ذي تأثير كبير في القرن العشرين – قد بذل أقصى ما يستطيع لترويج شهرته : لقد أشرف على تحرير وعرض الدفاع الحار عن دي سنجتيس طوال حياته الأدبية المديدة . لقد اعتبره «ناقداً ومؤرخ أدب بلا منافس» ، ورفض مقارنته بلسنّج وماكولي وسانت – بوف وتين ؛ لأنه لايمكن مقارنتهم به»[2] . وهناك عبارة محتمّة لدى سنجتيس قد ظهرت إلى حيّز الوجود ؛ فقد أعلن جوسيبي بورجيس أن كتاب «تاريخ الأدب الإيطالي» هو «الرائعة الثقافية الإيطالية الكبرى في القرن التاسع عشر»[3] . والفيلسوف الإيطالي جيوفاني جنتيله دعا إلى العودة إلى دي سنجتيس كسلاح ماض موجه ضد كروتشه والماركسيين ، وإنّ دارسي الأساليب اليوم حاولوا أن يعيدوا تفسير كتاباته لتلائم أغراضهم»[4] .

ودي سنجتيس خارج إيطاليا غير معروف عملياً ، بل إنه لا يُذكر في التواريخ الحديثة لعلم الجمال ؛ والناقد الإنجليزي سنتسبري في كتابه «تاريخ النقد» يتناوله على نحو خاطىء على أنه مجرد تابع لسانت – بوف[5] . وهناك دارس ألماني للأدب الإيطالي في بواكيره هو أدولف جاسباري (١٨٤٩ – ١٨٩٢) درس مع دي سنجتيس في نابولي ، وأعجب به أيما إعجاب ، لكن عمله عن الأدب الإيطالي في بواكيره «تاريخ الأدب الإيطالي» (١٨٨٢ – ١٨٨٨) لا يكاد يظهر له أي نفوذ ؛ حيث إنه – إلى حد كبير – دراسة لغوية وتاريخية ؛ بينما الناقد الإنجليزي أرنجتون سيموندس في

(١) انظر على سبيل المثال : «دراسات وانتقادات نقدية ومنوعات» (٨ مجلدات ، لايبتزرسال باريون ، ميلانو ، ١٩٣٦ – ١٩٣٨) مع وجود ملاحظات تفترض الجهل المطبق بالتاريخ والأدب .
(٢) «علم الجمال» (الطبعة الثامنة ، ص ١٩٤٦) ، ص ٤١١ .
(٣) «دراسة في الأدب الحديث» (ميلانو ، ١٩١٥) ص ٢ .
(٤) انظر في نهاية الفصل قائمة المصادر والمراجع عن كونتيني وجرآتانا وموسكتا وسابينو .
(٥) المجلد الثالث ، ص ٣٩٠ . وسنتسبري لايمكن أن يكون قد قرأ «تاريخ الأدب الإيطالي» عندما كتب : «إن الشكوى من كتاب (تاريخ الأدب الإيطالي) رغم ما فيه من حُسْن إلا أنه مجرد حزمة من المقالات».

الأجزاء الأدبية من كتابه «عصر النهضة في إيطاليا» حط على دي سنجتيس لا بسبب آرائه ومعلوماته فحسب ، بل غالباً أيضا لفقراته الشاملة عن عملية نثر العبارات بشكل مغاير[٦] .

ولقد نوّه برونتيير بكتاب «تاريخ الأدب الإيطالي» تنويها كله مديح[٧]. لكن الترجمة الأمريكية للكتاب (١٩٣١) لم تحدث أي تأثير تموجي رغم أن ف . أو . ماتيوسن قرأه واعترف بدينه له بالنسبة للتفرقة بين المجاز والرمز ، والتي تحيط بكتابه الجميل «عصر النهضة الأمريكي» (١٩٤١) . وهناك رسالة علمية وصفية قدمت في جامعة كولومبيا عن دي سنجتيس ، وفي الفترة المتأخرة جداً جرت ترجمة المقالات عن دانتي[٨] ، لكن لا يستطيع الإنسان أن يتحدث عن اهتمام جوهري بدي سنجتيس خارج إيطاليا .

ولا تكمن أسباب هذا الإهمال في مكان بعيد ؛ مما يقتضي التنقيب عنه . لقد اقتصر دي سنجتيس في معظم كتاباته الشاملة على الأدب الإيطالي، والأدب الإيطالي – فيما عدا دانتي قد كفّ في غالبيته – على نحو غريب بما فيه الكفاية – عن أن يستثير اهتماماً نقدياً في بقية العالم . زيادة على ذلك ، فإن دي سنجتيس هو بالقطع وطني إيطالي في حركة تحرير إيطاليا وتوحيدها في القرن التاسع عشر ، وهو مهتم اهتماماً عاطفياً بإعادة الميلاد السياسي والثقافي والخلقي لبلده . ولقد تواجد بنابولي والجنوب ؛ حتى إنه يبدو محلياً ودعائيّاً تعليمياً بالنسبة للمراقب الخارجي . وأسلوبه – وهو في الغالب ملتو للغاية وتكراري للغاية – يكون أحياناً بلاغياً بشكل يثقّر الآذان الإنجلوسكسونية[٩]. لكن الأكثر عمقاً أن إهمال دي سنجتيس يجب أن يرجع المصاعب الحقيقية لوضعه والتباسات مصطلحه والتعقيد الشديد لفكره . زيادة على ذلك ، فإنّ إنجازه لمركّب يجمع بين النقد والتاريخ الأدبي أمر فريد وعظيم ؛ حتى إنه يجب بذل الجهد لفك نسيج تفكيره .

(٦) انظر في نهاية الفصل قائمة المصادر والمراجع تحت اسمي جاسبري وأورسيني .

(٧) «مقالات نقدية» ، المجلد الثامن ، ص ٦٥ .

(٨) انظر قائمة المصادر والمراجع في نهاية الفصل تحت عنوان برليو .

(٩) غالباً ما يواجه دي سنجتيس الشعراء الذين يناقشهم أو جمهوره ويملي بيبانات . انظر كتابه : «تاريخ الأدب الإيطالي» ، المجلد الأول ، ص ١٥٣ ، والمجلد الثالث ص ٢٧٧ وما بعدها .

ويؤكد كروتشه وأتباعه عقائد دي سنجتيس الجمالية والتي أرهصت بمكانة كروتشه في عدة نقاط : ذاتية الفن ومفهوم الشكل . ودي سنجتيس نفسه يتنصل من أي طموح لصياغة علم جمال . وهو يزهو باعتماده على ما هو عيني ونفوره من أي نسق[١٠] ، لكنه يتحدث بالفعل – وإن كان بشكل عابر – عن طبيعة الفن . إن الفن «له هدفه وقيمته في ذاته ، ويجب الحكم عليه بمعيار خاص مستمد من طبيعته»[١١] . وعبارة «ذاتية الفن» تؤكد الفرق بين الفن من جهة والانفعال والأخلاق والعلم والمعرفة التصورية والفلسفة والحقيقة الواقعة من جهة أخرى . إن الفن ليس تعبيراً مباشراً عن المشاعر . «إن المشاعر ليست جمالية في ذاتها . إن الأسى والحب ... إلخ ، طالما أنها بلا قوة لتغير وتضفي طابعاً مثاليًا على نفسها قد تكون فصاحة في تعبيرها لكن قد لاتكون فنية . وليس الانفعال هو جوهر الفن فحسب ، ولكن لكي يكون قادراً على استثارة الملكة الجمالية يجب أن يكون داخل معيار حق . إن الانفعال لايجب أن يقلق النفس ويحرمها من السيطرة على ذاتها ووقارها ويتسبب في اضطراب تناغمها الباطني»[١٢] . إن الفن ليس تابعاً للأخلاق ، كما أن «الأخلاق ليست نتيجة ؛ بل هي الشيء المفترض ، وهي السبّاقة على الفن»[١٣] . إن الفن ليس فكرة أو مفهوماً ، وليس علماً أو فلسفة في شكل تنكّري . «الاستدلال والشكل العقائدي هما نفي الفن»[١٤] . «إن الفكر كفكر خارج الفن»[١٥] . كما أن الفن ليس محاكاة أو انعكاساً سلبياً للواقع . إنه ليست له وظيفة من ذاته ، وهو يظل دائماً بالضرورة أدنى من الواقع[١٦] . إن الفن يستهدف الحقيقة ، ولكنه يستهدف الحقيقة الفنية وحدها ، وليس الواقعي ، ونحن لا نستطيع أن نتحدث عن الواقع في الفن «إلا بشكل أنه الواقع الفني وليس الواقع الطبيعي أو التاريخي»[١٧] . إن الحقيقة التاريخية خارجية بالنسبة للفن . والمفارقات

(١٠) «تذكريات : ليتسيانو كتابات جيوقلتي» ، ص ١١٢ ؛ «دراسات نقدية» ، المجلد الثالث ، ص ٢٩٦ ، ص ٢٩٨ .

(١١) «دراسات نقدية» ، المجلد الثاني ، ص ١٧٦ .

(١٢) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ٢١٠ .

(١٣) «دراسات نقدية» ، المجلد الثاني ، ص ٤١ .

(١٤) «تاريخ الأدب الإيطالي» ، المجلد الأول ، ص ٦٣ .

(١٥) «ليتسيانو والكوميديا الإيطالية» ص ٣٢٩ .

(١٦) « الأدب الإيطالي في القرن التاسع عشر » ، المجلد الأول : « السندرو ومانتسوني » ، ص ٣٨ .

(١٧) المصدر السابق ، ص ٣٦ .

التاريخية غير عادلة . «الاهتمام التاريخى لا شأن له بالشعر ، الذى يمكن أن يتناول حتى الأشياء الغريبة وغير الطبيعية بشرط أن يعرضها بتلوين من شأنه ألا يكون أمامنا وقت للدفاع عن أنفسنا من التحمّس ، ونسأل : هل هو حقيقى؟»[١٨] إن الفن بالأحرى هو «ظل ، صورة ، تشابه مع الواقع» ، «إنه الواقع وقد ارتفع إلى الوهم»[١٩] .

إن الفن شكل، إنه الشكل بألف لام التعريف ، ولا يجب خلطه «بالأشكال الجزئية» – اللغة، القاموس اللغوى، الموضوعات، الصور– أو الأسلوب[٢٠]. الشكل هو– بكل بساطة – العمل الفني نفسه ، إنه جوهر فردى عيني ، إنه وحدة عضوية حية . ودى سنجتيس وهو يعزف بتنوع على الأطروحة نفسها يؤكد الوحدة ، كلية العمل الفنى ؛ إما بقولنا إن الكل موجود فى الأجزاء ومنصهر ومتداخل أو مجرد أنه يعلن أنه حى ، يعلن أنه هو الحياة نفسها[٢١]. وأحياناً يرسم دى سنجتيس مماثلة بين العمل الفني وأعمال الطبيعة[٢٢] . وفى سياقات أخرى قد يبحث عن التوحد الكامل بين الشكل والمحتوى فى العمل الفني الكامل[٢٣]. وأحيانا ما يتسرب التأكيد إلى أصل الشكل بألف لام التعريف فى عقل الشاعر . «هذه السيرورة الباطنية تشكل ما يسمى فى اللغة العلمية «الشكل» ، والذى لايجب أن يختلط بالكلمة المشابهة التى يلجأ إليها البلاغيون ويقصدون بها مظاهرها المتضخمة الغاية»[٢٤] . إن «لاشعور الفنان وتلقائيته» هما الشرط الرئيسى لعظمته[٢٥] . إن الشاعر يبدع بالتخيل «عالماً» شعرياً . وهذا العالم الشعرى فوق كل ما هو فردى وما هو عينى . إن الفن «يضفى طابعاً فردياً»[٢٦] ؛ «على الشعر أن يهبط

(١٨) «الأدب الإيطالى فى القرن التاسع عشر» ، المجلد الثانى : «المدرسة الليبرالية والمدرسة الديمقراطية» ، ص ٤٢٤ .

(١٩) «السانترو ومانتسونى» ، ص ٣٦ .

(٢٠) «ذكريات» ، ص ١٥٣ ؛ «تاريخ الأدب الإيطالى» ، ص ٢٠١ ؛ «دراسات نقدية» ، المجلد الثالث ، ص ٢٨٣ .

(٢١) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ٢٣٨ ، ص ٢٦٦ .

(٢٢) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٦٨ .

(٢٣) «دراسات نقدية عن بترارك» ، ص ٩١ ؛ «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص ٢٦٨ – ٢٦٩ .

(٢٤) السانترو ومانتسونى» ، ص ٥٩ .

(٢٥) «ذكريات» ، ص ١٥٤ – ١٥٥ .

(٢٦) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٠ .

للأرض ويضطلع بالجسم البشري»[٢٧]. وحتى دانتي عليه «أن يضفي طابعاً وثنياً»[٢٨] .
إن العينية والفردية هما عند دي سنجتيس ليسا مجرد صفتين للعمل ككل ؛ بل هما يصلحان – علي سبيل المثال – للشخوص الخيالية . إن الطابع الشعرى يجب أن يكون دائما «القاضي كقاضٍ ، الكاهن ككاهن ، الجندى كجندى ؛ وعلى هذا االنحو يكمن السر الكلى للإبداع الفني»[٢٩] . ومن ثم فإن دى سنجتيس يرفض رفضاً تاماً الرأى القائل إن «النمط» هو ذروة إبداع الفن . وعنده لا توجد فى الشعر أنماط بل أفراد فحسب . «إنّ القول بأن إخيل هو نمط للقوة والشجاعة ، وأن تريستيس هو نمط الجبن هو قول غير صحيح ؛ حيث إن هذه الصفات قد يكون لها تعبيرات لانهائية فى الأفراد. إن إخيل هو إخيل وتريستيس هو تريستيس»[٣٠]. ويمكننا القول بأقصى ما عندنا إنه قد يسمح للنمط بأن يكون شكلا مبكرًا للفن ، إنه مهده»[٣١] أو ربما نتيجة عمل التحلل الذى يتحقق بالزمن؛ حيث يرتد أفراد مثل دون كيشوت وسانكوبانزا وطرطوف وهاملت إلى مجرد أنماط فى التخـيل الشعبي[٣٢] . لكن الفن الحقيقى هو دائما فردى ويبدع أفراداً . ومن ثم ، فإن المجاز والرمزية والتشخيص كلها أمور غير فنية . إن المجاز يجرى التنديد به ؛ لأنه لايوجد « نفاذ متداخل بين المصطلحين . إن الفكرة لاتكون قد هبطت فى الصورة ، والمشخَّص لايكون قد هبط فى الشخصي»[٣٣] . «المجاز يموت والشعر يولد»[٣٤] ، هى صيغة قديمة يصرّ عليها دى سنجتيس طوال كتابه عن «تاريخ الأدب الإيطالى» .

ولما كان الفن إبداعاً تلقائياً ؛ فإن دى سنجتيس يرفض أى حكم يصدر على أساس الخطط أو النظريات أو مقاصد المؤلف . «أن تقول هذا شيء ، وأن تفعل هذا شيء آخر»[٣٥] . وعلى المرء أن «يميّز العالم المقصود والعالم المؤثر – ما أراده الشاعر

(٢٧) «دراسات نقدية» ، المجلد الثاني ، ص ٩٢ .
(٢٨) «تاريخ الأدب الإيطالي» المجلد الأول ، ص ٦٧ .
(٢٩) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ٨٨ .
(٣٠) «تذكريات» ، ص ١٧٢ .
(٣١) «ليتسيانو عن الكوميديا الآلهية» ، ص ٣٥٤ .
(٣٢) المصدر السابق ، ص ٣٥٠ .
(٣٣) «تاريخ الأدب الإيطالي» ، المجلد الأول ، ص ١٦٦ .
(٣٤) «ليتسيانو عن الكوميديا الآلهية» ، ص ٣٥٣ .
(٣٥) «دراسات نقدية» ، المجلد الثاني ، ص ١٧٢ .

وما صنعه»[٣٦] . وهكذا فإن «أسلم وأقطع منهج هو أن ننظر إلى الكتاب نفسه وليس إلى مقاصد المؤلف»[٣٧] .

إن هذه الجماليات الخاصة بالعمل الفنى المفرد والعينى والعضوى حيث لايمكن التمييز على نحو مثالى بين الشكل والمحتوى وقد أبدعته عبقرية فى فعل من أفعال التخيل يمكن مضاهاتها بنظرية مماثلة للنقد . إن دى سنجتيس يميز ثلاث مراحل فى الفعل النقدى : الأول فعل الخضوع للنص ، أى الاستسلام للانطباعات الأولى ؛ ثم إحياء النص ؛ وأخيراً الحكم . وهو يقول إن النقد يجب ألا «يزيّف أو يدمر أصالة مشاعرى» . وفى المسرح علينا أن ننسى أرسطو وهيجل ، وعلينا أن نبكى ونضحك ، علينا أن نكون أناساً بسطاء . «ويمثل ما أن فن الشعر لايمكن أن يحل محل العبقرية ، فكذلك النقد لايستطيع أن يحل محلّ الذوق ، والذوق هو عبقرية الناقد . ويمثل ما يقول المرء إن الشعراء يولدون بالفطرة فكذلك النقاد يولدون بالفطرة : فى الناقد يوجد أيضا نوع من العبقرية يجب أن يكون هبة من الطبيعة»[٣٨] . على الناقد أن يوجد نفسه مع الفنان والعمل الفنى ، بل عليه أن يبدعه من جديد ، عليه أن «يعطيه حياة ثانية ، ويقول بالزهو الذى كان عند الفيلسوف الألمانى نيتشه : إننى أبدع الرب»[٣٩] . ودى سنجتيس بمصطلحات أكثر رزانة يريد من الناقد «أن يفعل ما قد يفعله الشاعر ، فيعيد صياغته بطريقته بوسائل أخرى»[٤٠] . وإعادة الصياغة هذه يجرى تصورها على أنها انتقال من اللاشعور إلى الشعور . «النقد هو الوعى أو عين الشعر ، العمل التلقائى نفسه العبقرية وقد أعيد إبداعه كعمل تأمله الذوق ولا يجب تفكيك الكون الشعرى ، إنه يجب أن يظهر الوحدة نفسها ويصبح عقلاً ، وعياً ذاتياً ... إنه التصور الشعرى نفسه منظوراً إليه من وجهة نظر أخرى .. إنه إبداع أعيد التفكير فيه أو جرى تأمله»[٤١] . لكن هذه الولادة الثانية لايجب أن تكون أمراً متعسفاً . «النقد لا يبدع ؛ إنه يعيد الإبداع ، إنه يعاود الإنتاج» .

(٣٦) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الأول ، ص ١٦٩ .
(٣٧) «الساندور ومانتسونى» ، ص ٤١ .
(٣٨) «دراسات نقدية» المجلد الأول ، ص ٣٠٦ – ٣٠٧ .
(٣٩) «دراسات نقدية عن بترارك» ، ص ٧ .
(٤٠) «دراسات نقدية» المجلد الثانى ، ص ٩٠ .
(٤١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٢٥ .

إنه يجب أن يصبح «علماً» أو «علماً فائقاً» ، رغم أن دى سنجتيس يتحدث عنه أيضا كشكل من أشكال الفن « باعتباره العلم الذى قد جرى فهمه»[٤٢] . بل لقد حدث أن دى سنجتيس اعتقد أن الناقد « هو مؤدٍ على أساس المماثلة مع الممثل ... إن الناقد يلتقط مقاطع قليلة ويغوص فى الكلمة كلها» . الناقد والممثل «لايعيدان بكل بساطة إنتاج العالم الشعرى بل يجعلانه متكاملاً ، ويملآن ما فيه من فجوات»[٤٣] .

ووراء هذا التجدد للإبداع سواء انتقل إلى الوعى أو أنه فعل من كلمات الشاعر يوجد الحكم النقدى النهائى . «بعد أن يكون الناقد قد اكتسب وعياً جليًا بالعالم الشعرى فإنه يستطيع أن يحدد وينسب إليه مكانته ويعزو إليه قيمه . وهذا هو بالضبط ما يسمى (إصدار حكم) أو (ممارسة النقد)»[٤٤] . على الناقد أن يحدد «القيمة الباطنية للعمل الفنى» و «ليس ما هو مشترك مع الأزمنة أو مع مدرسة من المدارس الأدبية أو مع السابقين عليه ، بل هو ما يملكه مما هو فريد ولا يمكن استبداله»[٤٥] . ودى سنجتيس لا يعترف فى الفن بالعبقرية المتوسطة القيمة ؛ «لأنه لايوجد شىء حى نوعاً ما ، إنه إما حى وإمّا ميت ؛ هناك الشاعر واللاشاعر أى العقل الخالص»[٤٦] .

ويستطيع المرء أن يتبين السبب الذى دفع الفيلسوف الإيطالى كروتشه إلى القول بأن دى سنجتيس هو المبشّر الرائد به . ويؤكد كروتشه أيضا على ذاتية الفن ، على العمل الفنى الفريد العينى الفردى الذى ليس مفهوماً أو الفكرة أو النسخة من الواقع ؛ كما يتصور النقد على أنه توحّد مع العمل الفنى ، وهو الذى يميز بين ما هو حى وما هو ميت ، يميز بين ما هو شعر وما ليس بشعر . وهذه المعتقدات عند دى سنجتيس مغرية على نحو كافٍ لرفض أى محاولة تجعله «مادياً» أو حتى مبشراً بعلم الجمال الماركسى . لكن هذه العقائد ليست جزءاً من نسق مثلما هو الحال عند كروتشه : لاتوجد استمرارية بين الفن والحدس العادى عند دى سنجتيس ؛ لا توجد تفرقة

(٤٢) «جياكومو ليوباردى» ، ص ٢٨٣ – ٢٨٤ .
(٤٣) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص ٦٩ .
(٤٤) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٨١ .
(٤٥) «دراسات نقدية عن بترارك» ص ص ١٠ .
(٤٦) المصدر السابق ، ص ١٩ – ٢٠ .

صارمة بين الأدب والشعر ، لا يوجد توحيد الحدس مع التعبير والشعر مع الفنائية ، لا يوجد رد النقد إلى تحديد المشاعر ، وليس هناك رفض للإمكانية الخالصة للتاريخ الأدبي . بل بالعكس فإنّ دى سنجتيس المدافع عن ذاتية الفن يمكن وصفه بالأحرى كصاحب نزعة خلقية يرعى الأدب وهو مشحون برسالة اجتماعية عالية ، ويرمز إلى سيرورة تاريخية عظيمة . والناقد الذى عليه أن يحدّد عبارات الحياة والموت هو بالفعل يرى أن كل عمل فنى مبرر فى مكانته ، وأن هناك حاجة مميتة إليه كبيراً كان أم صغيراً وبشكل لايمكن التهرب فيه . والذى يروج لهذه «النزعة الشكلية» إنما يبتدع بالفعل خطاطية كلية للصراعات بين المحتوى والشكل وسلسلة كلية من المصطلحات التى تصف المراحل المختلفة وجوانب العمل الفنى .

إن دى سنجتيس ليس صاحب نزعة واحدية أو ليس مثالياً بالمعنى الذى عند كروتشه . ومبحثه المعرفى واضح أنه ثنائى ، وهو بصفة عامة مصطبغ بصبغة الفيلسوف الألمانى إمانويل كانط : الذات إنما ترتّب عالماً موضوعياً[٤٧]. إن الفنان لايبدع (من العدم) . وبالرغم من عبارات عارضة عن العبقرية الإبداعية ، فإنّ الشاعر عند دى سنجتيس لايشبه الرب المسيحى ، بل هو يشبه بالأحرى (الصانع) عند أفلاطون ، هذا الصانع الذى يفرض النظام على الفوضى ، يفرض النظام على السديم ، يفرض النظام على العماء . ولدى دى سنجتيس مادة موجودة قبل الفن رغم أنه يصرّ على أن المادة تصبح مبتذلة فى الفن وإن أى مادة يمكن أن تصبح فنا . «إن كل شىء هو مادة الفن»[٤٨] . «لايوجد شىء فى الطبيعة لايمكن أن يصبح فنا»[٤٩] ، وحتى المحتوى اللا أخلاقى والعبث والطائش يمكن أن يصبح شكلا ، ومن ثم يصبح خالداً[٥٠] . والقبح ليس فحسب موضوعاً محتملاً للفن ، بل إنه مفضل بالفعل على الجميل ؛ حيث إن

(٤٧) يجب تأكيد هذا ضد المحاولات الحديثة عند الماركسيين لجعل دى سنجتيس مادياً . إن الفن عند دى سنجتيس ليس مرآة للتطور الاجتماعى ، أدنى من الواقع . لايجب على الفن أن ينتج أنماطاً كما يطالب النقد الماركسى . وما هو مشترك بين الماركسية ودى سنجتيس يمكن تفسيره ببساطة بالسلب المشترك فى الهيجلية والاهتمام المشترك بواقعية القرن التاسع عشر .

(٤٨) «دراسات نقدية» ، المجلد الثالث ، ٢٨٨ .

(٤٩) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الأول ، ص ١٨٤ .

(٥٠) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ١٨٥ .

«الجميل ليس إلا نفسه ، والقبح هو نفسه وعكسه»[٥١] . وهو في نفوره ضد الكلاسيكية الجديدة التجريدية ومثالها الأجوف يذهب دى سنجتيس بعيداً ؛ فيقول إن تاييس (المومس الماثلة بشكل مقتضب فى قسم «الجحيم» من «الكوميديا الإلهية» لدانتى فى الفصل الثامن عشر) «أكثر حيوية وشاعرية من بياتريس طالما أنها مجرد مجاز» . وإن إياجو فى مسرحية «عطيل» لشكسبير هو «واحد من أكثر المخلوقات جمالاً فى العالم الشعرى»[٥٢] . ومفيستوفوليس متفوق على فاوست ، والجحيم متفوق على الفردوس . والمرأة الفاضلة ليست موضوعاً حسنا للشعر[٥٣] ؛ حيث إن الكمال والمثال عند دى سنجتيس هو تجريد، ومن ثم فهو غير شعرى . إن الشاعر يفرض الشكل على المادة ، ولكنه يوجد فى الغالب صراع بين المادة أو المحتوى والشكل . ويطرح دى سنجتيس مسلمة هى الوحدة الكاملة للشكل والمحتوى ، ولكن كنوع فحسب لتحديد المفهوم ، لتحديد ما هو مثالى . والتوحيد له نتائجه فى أنه يساوى بين المحتوى والشكل ، ويجعل المصطلحين تبادليين. «كما أن المحتوى يكون هو الشكل»[٥٤]. «فى الشعر لايوجد حقاً شكل ولا يوجد محتوى ، ولكن على نحو ما فى الطبيعة الواحد هو الآخر» . ودى سنجتيس بشكل متناقض ظاهرياً يخلص إلى أن «الشاعر العظيم يُفْنى الشكل حتى إنه يكون هو نفسه المحتوى»[٥٥] . «المحتوى لايجرى إهماله . إنه يظهر مرتين فى النقد الجديد (أى عند دى سنجتيس) : أولا كشىء طبيعى أو كشىء تجريدى كما كان ؛ والمرة الثانية كشىء قد أصبح عليه»[٥٦]. وعادة ما يعمل دى سنجتيس لا بتوحيد المصطلحين بل بصراع بينهما . إن المادة يمكن أحياناً أن تكون مقاومةً ؛ حتى إن الشاعر يفشل فى إخضاعها . وفى «الكوميديا الإلهية» لدانتى تبقى هناك «قاعدة تجريدية ومتحذلقة تقاوم

(٥١) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، ص ١٨٥ ، ولابد أن دى سنجتيس قد عرف كارل روزنكرانتس وكتابه عن علم الجمال (١٨٥٣) أو المناقشة المستفيضة فى كتاب «علم الجمال» من تأليف ف . ت . فيشر (روتلنجن ، ١٨٤٦ - ١٨٥٧) ، المجلد الأول ، ص ٣٣٦ وما بعدها ، المجلد الثانى : ص ١٤ ، ص ١٧ ، المجلد الثالث ، ص١١٨٧ - ١١٩٠ .

(٥٢) «دراسات نقدية عن بترارك» ، ص ٢٠

(٥٣) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الأول ، ص ١٨٥ ؛ «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٦

(٥٤) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص ٢٦٨ فى الهامش أسفل الصفحة حيث الملاحظات .

(٥٥) «دراسات نقدية عن بترارك» ، ص ٩١ .

(٥٦) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص ٢٦٨ .

كل جهود التخيل»[٥٧] . وعند الناقد الفيبرى «المحتوى السياسى والأخلاقى ليس مجرد دافع أو مناسبة للتشكل الفنى ؛ بل هو جوهره ، وهو يحيط به ، ويستغرق العمل الفنى»[٥٨] . وفى القرن الثامن عشر «فإن المحتوى يظهر لاكفن وقد تشكل من قبل وتبدّل ، بل كما لو كان قد انفصل عن الفن ، أصبح خارجياً متفوقاً على الفن»[٥٩] . والمحتوى يجرى تصوره أحيانا على أنه موجود بشكل مستقل وهو يتطلب شكله . «عندما يوجد المحتوى فإنه يطرق الباب ويعاود الطرق ، وعلى المدى الطويل يشق طريقه ويبدع شكله»[٦٠]. ولكن، كما يحدث فى الغالب ، فإن الشكل يصبح – بشكل ما – مستقلاً غير عابئ بأى محتوى ، «مجرد اللعب الخالص للأشكال»[٦١] . وفى أحيان أخرى فإن المحتوى والشكل يجرى التفكير فيهما على أنهّما فى حالة حرب داخل العمل الفنى نفسه . ويقال لنا إن عند ليوباردى توجد «ثنائية منفصلة للمحتوى والشكل»[٦٢] أو يوجد «انقسام باطنى فى شكله الشعرى» مما يعطى طابعاً دراميًا لغنائياته : «الضحك والدموع ، الحياة والموت»[٦٣] . ويقر دى سنجتيس بأن العمل الفنى لديه ذريعة ، فبشتى الطرق توجد «صفحة بيضاء» يستطيع الشاعر أن يكتب عليها ؛ «إنها بالأحرى رخام تشكّل من قبل وجرى نحته ، وهو يحتوى مفاهيمه وقوانينه الخاصة بالتصوير . والصفة الرئيسية العبقرية هى أن نفهم ذريعتها»[٦٤]. إن الذريعة هى «مادة مشروطة ومحددة فى ذاتها بفضل شاعريتها نفسها ؛ أى بفضل مفهومها ، بفضل أجزائها ، بفضل شكلها ، بفضل أسلوبها»[٦٥] . ودى سنجتيس حتى ينقد القصيدة بسبب أن المؤلف «لم يعبأ بجدية بذريعته»[٦٦] . إن المحتوى أو الذريعة أو ما يمكن أن نسميه الأطروحة

(٥٧) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٦ .
(٥٨) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الثانى ، ص ٣٩٢ .
(٥٩) «دراسات نقدية» ، المجلد الثالث ، ص ١٤٢ .
(٦٠) «المدرسة الليبرالية والمدرسة الديمقراطية» ، ص ٦ .
(٦١) «دراسات نقدية عن بترارك» ، ص ٤٩ .
(٦٢) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص ٥٥٥ .
(٦٣) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢١٦ .
(٦٤) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الأول ، ص ١٧٧ .
(٦٥) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص ٧٦ .
(٦٦) «دراسات نقدية» ، المجد الأول ، ص ٩١ .

يولَّد «الموقف» . «إن المادة في الوضع العيني والمحدد تتطلب طابعاً ، تصبح (موقفاً)»[٦٧] . والموقف يفضي إلى «وحدة التصميم ، يفضي إلى البناء واتفاق الأجزاء وتلاحمها معاً» «إنه يحدد المظهر ، يحدد أسلوب (العمل الفني)»[٦٨] . وأحيانا يشير الموقف إلى الشخصية ، إلى نفس الشاعر[٦٩] . ونحن نجد «الموقف» في سياقات أخرى يبدو أنه مجرد مرادف للشكل العضوي العبقري . «إن القصائد التي لاتصدر من النفس ، من الداخل ، بل هي نتاج آلي ومصطنع ليس فيها (مواقف) ، ومن ثم ليس لها شكل بالمعنى الحي للكلمة»[٧٠] ، ولا نجد إلا في أحيان نادرة جداً أن المصطلح يعني شيئاً أكثر خصوصية . بل حتى ليقال لنا إن الموقف الخاص «غير جمالي وعاجز عن أن يكون ممثلا لشيء»[٧١] . بل إن «المقابر» التي ألفها فوسكولو «فيها موقف غنائي أصيل» ، وتظهر «نفسًا في ظرف محدد ، وتطلق الحركة عالمها الباطني» ؛ وعلى العكس من هذا عمله «الغفران» ، فإنه يعطي تاريخاً وميتافيزيقيا لعالمه الباطني ، ويفقد ببساطة – «الموقف» ، العينية ، ويكف عن أن يكون شعراً[٧٢] . إن المصطلح هو – بكل بساطة بديل عن الشكل ، أو الوحدة ، أو الفردية ، أو العينية . وهو صادر عن كتاب «علم الجمال» لهيجل ، ففيه ما هو مثالي يجري بحثه باعتباره صفة من صفات الفعل[٧٣] . وما تضمنه من ثبات وكيان ثابت لايكاد يفيد الأعمال الفنية الأكثر تعقداً ، ودى سنجتيس نفسه لايستخدمه بتوسع إلا في «مقال عن بلوتارك» ؛ حيث يجري مسح «المواقف» الخاصة بالسوناتات المختلفة والشعر الغنائي الإيطالي (الكانزوني) أو (إذا استخدمنا مصطلحاً أكثر ألفة) يصنف القصائد حسب الأطروحات . ويصعب أن نتبين السبب الذي يوجب على المصطلح استخلاصه حديثاً باعتباره اكتشافاً كبيراً محورياً في التطبيق النقدي عند دى سنجتيس وقادراً على مزيد من التطبيق[٧٤] .

(٦٧) «السانترو ومانتسوني» ، ص ٢٧ .

(٦٨) «تذكريات» ، ص ١٣٤ .

(٦٩) «دراسات نقدية» ، انظر : المجلد الأول ، ص ١٣٧ .

(٧٠) «دراسات نقدية عن بترارك» ، ص ١٠١ – ١٠٢ .

(٧١) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ٢٩ .

(٧٢) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ١٠٦ .

(٧٣) «محاضرات علم الجمال» ، بإشراف جلوكز ، المجلد الأول ، ص ٢٤٢ ، ص ٢٦٨ ومابعدها ، ص ٢٧١ – ٢٧٢ ؛ وعن الموقف الغنائي ، المجلد الثالث ، ص ٤٣٦ .

(٧٤) انظر في نهاية الفصل المصادر والمراجع تحت اسم كونتيني . وعن «الموقف» انظر أيضا بينّي وأورسيني .

ويتحدث دى سنجتيس بتكرار أشد عن العمل الفنى على أنه «عالم» خاص ويناقش الشخوص الخيالية فى إطار التعارض بين المثالى والواقعى ، بين الخاص والعام، بين الصورة والصورة الذهنية. ودى سنجتيس دائماً ما يندد بالمثال التجريبى ، «المثال الميت الكامل» ، لكنه يدافع عن المثالى الذى ينفذ إلى الواقعى وينصهر معه ويتداخل فيه[٧٥] . يعجب بما عند مانتسونى من صهر المثالى والواقعى . ونجد عند زولا «مشاعر حياة عن المثال الإنسانى والتخيل البناء والممثل القوى» الذى يجعل منه فناناً[٧٦] . إن الشخصية الخيالية فى الفن يجب أن «يكون لها طابع خاص مميز لها – فرديتها يجب اعتناقها ؛ ولكن بدقة شديدة كلما كانت الشخصية أكثر فردية ازداد المثال المتجسّد فيه كمالا . وكل فرد له مثاله، حتى العصابات فى «خطبة العروس»[٧٧] . وعلى عكس تأكيده العادى على ما هو فردى وفريد عينيا يتبين دى سنجتيس فى العالم أن الشعراء العظام مثل دانتى وليوباردى «برفع مشاعرهم إلى الدلالة العامة ينجحون فى أن يدمجوا فى شخصية واحدة ما هو فى روحهم أكثر فردية وصميمية مما هو فى المفهوم الخارجى والمجرد»[٧٨] .

والأكثر تكراراً أن دى سنجتيس يؤكد أن «الصورة هى الميدان الحق للشاعر»[٧٩] . بل حتى الأسمى من «الصورة» «الصورة التخيلية» ، والتى يميزها دى سبنجتيس أحيانا عن الصورة العادية على أساس أن هناك نوعين من التخيل : التخيل الأدنى الذى هو آلى وتحليلى ، والشطح الخيالى الأسمى الذى هو عصرى ومركّب[٨٠] . ولقد حدث أن عرّف «الصورة التخيلية» على أنها «تلك الصورة المصطبغة بصبغة روحية ، إنها نصف الواقع ذاك»[٨١]. وهو ينقد الرواية النثرية «فيلوكولو» لبوكاشيو؛ لأنها تعطى لنا الصورة ،

(٧٥) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ٢٥٧ .
(٧٦) «دراسات نقدية» ، المجلد الثالث ، ص ٢٦٨ .
(٧٧) «الساندرو ومانتسونى» ، ص ٦٦ .
(٧٨) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ٢٢٧ .
(٧٩) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ٢٠٢ .
(٨٠) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الأول ، ص ٦٤ – ٦٥ ، والتفرقة مصدرها شلنج وجان بول وا. شلجل وهيجل ، والمصطلحات انقلبت عند كولودج . يراجع المجلد الثانى من كتابنا هذا عن «تاريخ النقد الأدبى الحديث» .
(٨١) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الأول ، ص ٦٩ .

وليست «الصورة المتخيلة» ، أي تلك الأمور الكامنة خلف المعاني والظلال ؛ مما يعطينا الشعور وموسيقى الأشياء»[٨٢] . وهو يندد بجوارتسي[٨٣] بسبب «نقص الحدس المباشر والصريح بالصورة المتخيلة»[٨٤] ؛ ومن ثم فإن الشاعر الحقيقي تهيمن عليه صورته المتخيلة ، ويعيش في هذا العالم الخاص بالشطح الخيالي، والذي يجب أن ينسى نفسه فيه وبدل أن يقول لمخلوقه الذي أبدعه : «انهض وامش: ... تاركاً كل حريته كشخص» ؛ فإن جوراتسي هو مؤلف رواية تاريخية سيئة عن بياتريس سنسي يقول : «أنت عملي : أنت تنتمي إليّ»[٨٥] . ومن ثم فإن «الصورة المتخيلة» يبدو أنها مماثلة للشخصية المتخيّلة الناجحة التي يجب أن تعيش حياتها ، يجب أن نراها على نحو موضوعي .

ويفضّل دي سنجتيس الفن الموضوعي على الفن الذاتي ، يفضل التخيل غير الشخصي عند هوميروس أو أريوستو على «سلوك» الشعراء الذاتيين مثل بترارك أو تاسو . والسخرية بمعنى تدمير الوهم ينالها تنديد دي سنجتيس على نحو ما كان عند هيجل . «في هذا التشبيه بين الحضور والوعي بما هو واقعي ؛ بين إبداعات العبقرية يوجد الجانب السلبي للفن ، بذرة تفككه وموته»[٨٦] . ويبدو هوميروس أيضا في نظر دي سنجتيس شكلاً فنيا سلبياً . إن «له – حسب معناه – تدمير الحد ، مع الوعي بذلك التدمير . إنها المشاعر التي لايكون بالنسبة لها شيء حقيقي أو جاد ، وأن كل رأي حسن شأنه في هذا شأن أي شيء آخر»[٨٧] . وحتى ما هو كوميدي لايوضع في مرتبة سامية مع الفن الأرقى . فهو في تصنيف لأشكال الكوميدي في «الجحيم» لدانتي يحاول دي سنجتيس أن يؤسس نوعاً من سلم الترقي الكوميدي وفي أدنى السلم الهزلية الماجنة ، والكاريكاتور على أنه أعلى شكل . ولكن الأعلى من كل أشكال الكوميدي نجده في «الاستهزاء» وهو مصطلح استخدمه عالم الجمال الألماني فيشر

(٨٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٩٩ .

(٨٣) فرنشيسكو دومينيكو جوراتسي (١٨٠٤ – ١٨٧٣) : سياسي وزعيم إيطالي له روايات تاريخية (المترجم) .

(٨٤) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ٣٣ .

(٨٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٤ .

(٨٦) «تاريخ الأدب الإيطالي» ، المجلد الأول ، ص ٤١٦ .

(٨٧) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ٢٤٨ .

ليعنى به «السخرية التى تبيد» ، «إنها الباب الذى من خلاله نَدير ظهورنا للكوميدى وندخل ثانية إلى الشعر العظيم»[٨٨] . إن الاستهزاء يجب أن يستهلك نفسه ويطهرها ، يجب أن يصبح غضباً غير شخصى . والجدية والعاطفة والتراجيديا هى عند دى سنجتيس أعلى أشكال الفن .

ولا يعبأ دى سنجتيس إلاّ قليلاً بالفروق التقليدية بين الأجناس الأدبية ، نظراً لأنه يلحّ دائماً على ما هو فردى وجزئى ضد ما هو عام وكلّى . لكنه لايرفض المقولات الرئيسية الثلاث : الشعر الغنائى والملحمة والدراما ؛ والأنواع التقليدية مثل : الأنشودة الرعوية والمرثية والهجائية . وهو يتعامل دائما بمصطلحات إما أنها وجهات نظر سيكولوجية أساسية أو أشكال تاريخية . والملحمة عند دى سنجتيس هى الشكل الفنى الأقدم . وهى تستمد حياتها من المحور الصميمى للأمة[٨٩] . وتتضمن تاريخاً تراثياً وجواً اجتماعياً الذى يعيش فيه الشاعر . و «أوجولينو» لدانتى تعد ملحمة ، «ملحمة بدائية ومتكاملة لم يتسلل إليها بعد الشعر الغنائى والدراما»[٩٠] . ونابليون فى قصيدة مانتسونى ساعة موته (الخامس من مايو) هى أيضا ملحمة[٩١] . و «فارنياتا» «لاتزال هى المادة الملحمية للإنسان ، لا ما هو درامى . والفصاحة والحياة الباطنية للنفس هما الشيئان المفتقدان»[٩٢] ، ومن ثم فإن الدراما تعنى عند دى سنجتيس الشكل الأعلى للفن حيث إنها فعل ، حرية ، شخصية حرة . «بدون الحرية الإنسانية فإن الشعر – إن لم نتكر الدراما – يتحطّم»[٩٣] . والضرورة تعطى الحرية ، هى عند دى سنجتيس دائما «النثر» . وإنّ الشيطان الذى تجمد فى بحر الثلج فى أسفل الجحيم هو «شخصية نثرية تماماً»[٩٤] . والشعر الغنائى – عند دى سنجتيس– هو المرحلة الأخيرة للفن . « الفن يموت فى اللكنة الغنائية ، فى التنهيدة الموسيقية . إن ما هو

(٨٨) عن «الاستهزاء» انظر : ف . ت . فيشر : «عالم الجمال» (روتلنجن ، ١٨٤٦) المجلد الأول ، ص ٤٣٨ – ٤٣٩ .
(٨٩) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص ١٨٤ .
(٩٠) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٤٤ .
(٩١) الساندر ومانتستونى ، ص ١٥ .
(٩٢) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٦ .
(٩٣) «درسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ٢٣ .
(٩٤) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٦ .

غنائى والموسيقى هما الشكلان الأخيران للفن»[٩٥] . وكل التاريخ الأدبى يجرى النظر إليه فى إطار المقولات الكبرى : الملحمة والدراما والشعر الغنائى ، ولكن مع ترتيب مغاير بالمقارنة مع هيجل تأتى الدراما فى المرحلة الأخيرة . ولكن أشكال الأجناس الأدبية الصغرى نادراً ما يجرى بحثها عند دى سنجتيس ، ولا نجد إلا السوناتا هى التى يفردها بمعزل باعتبارها «قصيدة مدى زمنها ربع ساعة» ، مشابهة للفن المكانى الذى له ميزة أنه «قادر أكثر على رصد المتأنى لا المتتابع»[٩٦] .

ولكن مثل هذا التأمل عن الشكل الخارجى نادراً ما يكون حقيقياً . ويجد المرء ملاحظات عرضية عن تأثيرات الصوت أو عن دور التركيز على المقطع السادس أو السابع فى السوناتا التى يكتبها بترارك أو عن القصيدة العشرية المقاطع الإيطالية عند بارشا[٩٧] أو عن اختفاء الإيقاع والمقطع فى «المقابر»[٩٨] لفوسكولو . وهناك فقرة شهيرة جداً عن الفترة الكلاسيكية عند بوكاشيو تفترض تناقضا فى الشكل والمحتوى : إن عالم بوكاشيو «سيصبح مما لا يُحْتمل ، وسيكون مقززا على نحو عميق ، لكن الفن يكسو عريه فى تلك الأشكال اللاتينية الجميلة مثل النقاب الشفاف» «الذى تطيّره الرياح العنيفة»[٩٩] . والأكثر من هذا تكراراً عند دى سنجتيس أنه يدرك وحدة المحتوى والشكل ، وحدة الموضوع أو المادة والأسلوب ، لكى يتجاهل المصطلح الثانى من الثنائية . إن الأسلوب «لايجرى تشييده وإقامته قبلياً ، إنه نتيجة طريقة مطروحة للتصور والشعور والتخيل»[١٠٠] . إنه ليس «ظاهرة معزولة تعسفية» ، إنه «ارتباط صميمى مع التصميم الكلى للتأليف»[١٠١] . غير أن دى سنجتيس يعارض بشدة القول الذاهب إلى أن «الأسلوب هو الإنسان» ، إنه بالأحرى «الذريعة» ، الشىء ، مادة

(٩٥) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٨٥ .

(٩٦) «دراسات نقدية عن بترارك» ، ص ٨٨ .

(٩٧) جيوفانى بارشا (١٧٨٣ - ١٨٥١) : شاعر إيطالى نفى إلى إنجلترا وفرنسا وألمانيا لدواع سياسة (١٨٢١ - ١٨٤٧) له «بيان الحركة الرومانسية فى إيطاليا» (١٨١٦) وله قصائد سياسية ووطنية ومجموعة من الغنائيات (المترجم) .

(٩٨) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص ٣٠٢ ؛ «دراسات نقدية عن بترارك» ، ص ٩٣ ؛ «المدرسة الليبرالية والمدرسة الديمقراطية» ، ص ٤٤٩ - ٤٥٠ ؛ «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الثانى ، ص ٤٠١ .

(٩٩) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الأول ، ص ٣٤٤ .

(١٠٠) «السانترو ومانتسونى» ، ص ٨٥ ..

(١٠١) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الثانى ، ص ٣٨٤ .

الموضوع ، التعبير الذي يستمد جوهرة وطابعه من الشيء الذي يريد التعبير عنه»[١٠٢] .
وبالنسبة لدى سنجتيس ، فإن الشكل الخارجي والأسلوب لايمكن التمييز بينهما من الناحية المثالية . «إن الشكل هو المرآة التي تجعلك تنتقل مباشرة إلى الصورة ، حتى إنك لا تلاحظ أن هناك زجاجاً بينكما»[١٠٣] . هذه الشفافية الخاصة بالشكل تقوم فيما تقوم به من عملية إفناء ، عندما تصبح مرحلة انتقال بسيطة ولا تجذب العين لنفسها .
إنها مثل المرآة التي تتوقف عندها عند الزجاج ... إنها الشفافية . «إن الماء الشفاف ماء يسمح لك كما لو أنه ليس قائما – أن ترى الأعماق . الشكل الشفاف يسمح للموضوع بأن يبزغ منه دون أن يجذب انتباه القارىء»[١٠٤] . ومن ثمَّ فإن الموضوعية هي عدم حسّية الشكل ، إنها «المحاكاة» غير المشوهة . «إن شعار الفن الجاد هو : دعونا نتحدث قليلا إلى أنفسنا ، ودعوا الأشياء تتحدث كثيراً ؛ فلندع الأشياء تنطق»[١٠٥] . ونحن نجد ثناء كبيراً عندما يقول دي سنجتيس عن ليوباردي إنه «ينسى الكلمة» ، «فالكلمة عنده ليست إلا أداة ... إنها وسيط شفاف فيه ينعكس الفكر بكل شفافيته وجلائه»[١٠٦] . ودى سنجتيس يرى من خلال الزجاج . وصاحب النزعة الشكلية» ذو الأسلوب الذاتي يدرس بالفعل المشاعر والشخوص ، الذرائع والمواقف .
والشكل عند دي سنجتيس هو حقا الشكل الداخلي ، أو التشكل الباطني، وهو مصطلح يتأرجح في التراث الأفلاطوني الجديد بين معنى «الفكرة» الأفلاطونية ومبدأ التشكّل الأرسطي .

وبالمثل ، فإنّ عالم الجمال الذى يدافع عن ذاتية الفن يرفض نظرية الفن للفن باعتبارها «صيغة متطرفة» . ومن الحق أنهافقط بالمعنى الذاهب إلى أن الفن هو هدف الفن . «إن الطير يغرّد لكي يغرّد ، جيداً ورائعاً . لكن الطير المغرّد يعبر عن ذاته الكلية وغرائزه واحتياجاته وطبيعته . والإنسان المغنّي – بالمثل – يعبر عن نفسه الكلية ، ولا يكفي أن يكون فناناً ؛ بل يجب أن يكون إنساناً»[١٠٧] . وطوال أعمال دي سنجتيس يُطرح

(١٠٢) «تذكريات» ، ص ١٢٨ .
(١٠٣) «دراسات نقدية عن بترارك» ، ص ٩٣ .
(١٠٤) «شعر الفروسية وكتابات متنوعة» ، ص ٩٤ .
(١٠٥) «دراسات نقدية» ، المجلد الثالث ، ص ٢٩٦ .
(١٠٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٤٠ .
(١٠٧) «دراسات نقدية» ، المجلد الثاني ، ص ٢٦٨ من الملاحظات أسفل الصفحة في الهامش .

الإنسان الكلي مقابل الإنسان الجزئي ، «الشاعر» مقابل «الفنان» . ومثاله هو نوع من النزعة الإنسانية حيث لا يلعب الفن سوى دور ثانوى بالنسبة لمساعى الإنسان للوصول إلى المثل العقلانية والأخلاقية والدينية والفلسفية . وأعظم أعمال دى سنجتيس «تاريخ الأدب الإيطالي» (مجلدان ١٨٧٠ – ١٨٧١) هو تاريخ الضمير الإيطالي ، «الضمير» بالمعنى المزدوج للوعى العقلي والخلقي ، على غرار أن «التخيل» هو الملكة المحورية للفنان . والخطاطية التاريخية التي يحتوى عليها الكتاب واردة أيضا في عديد من الأحكام النقدية المفردة . ويجب أن نعد العديد من المقالات على أنها تطويرات لنقاط وردت في كتابه «تاريخ الأدب الإيطالي» ، حتى لو كانت قد نشرت قبل الكتابة الفعلية للعمل المركّب العظيم . وكذلك فإن دورات المحاضرات التي ألقاها في نابولي عندما كان دى سنجتيس يشغل كرسي الأدب المقارن (١٨٧١ – ١٨٧٦) والتي تتبع التاريخ الأدبى الإيطالي في أوائل القرن التاسع عشر يجب تناولها على أنها استمرار لكتاب «تاريخ الأدب الإيطالي» وخطاطيته. وهذه الخطاطية قد تبلورت من قبل في عقل دى سنجتيس. ودورات المحاضرات التي ألقاها في مدرسته الخاصة في نابولى (١٨٣٩ – ١٨٤٨) قبل سجنه الطويل واعتقاله هى وحدها التي يمكن استبعادها باعتبارها غير ناضجة ومستمدة من أشياء أخرى . ومنذ نفيه إلى التورين وزيوريخ (١٨٥٤ – ١٨٦٠) هيمنت على كل عمله تلك الخطاطية العامة ، والتي لايمكن تفسيرها على أنها استسلام للعصر أو مجرد حيلة تربوية لربط الفصول المفردة في «تاريخ الأدب الإيطالي» عن الكتّاب الإيطاليين العظام . ولا يستطيع الإنسان – من جهة أخرى – أن يسمى الخطاطية «اجتماعية» ، وذلك لأنه يصعب أن نجد أى محاولة في «تاريخ الأدب الإيطالي» لإظهار علاقة علّية بين التغير الاجتماعي والأدب . وهناك ملاحظات عابرة تفترض أن الأدب هو وثيقة اجتماعية : فدى سنجتيس يزكّى لنا – على سبيل المثال – أن ندرس كوميديات عصر النهضة ، وذلك «لكى ننفذ في أسرار ذلك الفساد الإيطالي»[١٠٩] . أو يقول لنا إنه عند بوكاشيو «فإن هذا المجتمع غير المتغير ينفذ في روايته (الديكاميرون) على نحو ما هو حادث تم التقاطه حيًّا في فعل الحياة»[١١٠] . وهو يستطيع أيضا أن يعلن

(١٠٨) «دراسات نقدية» ، المجلد الثالث ، ص ١١٧ .
(١٠٩) «تاريخ الأدب الإيطالي» ، المجلد الثاني ، ص ١٢٤ .
(١١٠) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ١٥٠ .

تمسكه العام بالقول الذاهب إلى أن « الأدب هو تعبير عن المجتمع » . « إن الفن شئ أكبر من الهوى الفردى ، إن الفن مثل الدين والفلسفة ، إنه مثل المؤسسات السياحية والإدارية ؛ جزء محايث فى المجتمع . إنه إفراز طبيعى للثقافة والحياة القومية» (١١١) ، ولكن هنا وطوال الكتاب لا نجد نزعة جبرية طبيعية بل نجد بالأحرى أن بطل الكتاب هو العقل القومى الموحد أو الضمير الذى حامله ومثاله هو الإنسان الكلى ، الدينى والأخلاقى معا ، والذى كان فنانا لديه تخيل راق للتعبير عن هذا الضمير أو هذا الوعى . إن الأدب الإيطالى لا يستخدم كوثيقة لدراسة تغيرات المجتمع الإيطالى ، كما أنه ليس التغير الاجتماعى المدروس لكى يتم إلقاء الضوء على الأدب ؛ بل نجد بالأحرى افتراضا يذهب إلى أن الأدب الإيطالى يشكل الماهية الخالصة أو الخلاصة للتاريخ الإيطالى نفسه . إن دى سنجتيس لا يكتب (تاريخا ثقافيا) ، فهو نادرا ما يلجأ صراحة للأحداث السياسية أو الاجتماعية أو المواقف ، إنه من الناحية العملية يتجاهل الفنون الأخرى ، ويرفض صراحة أن يكتب تاريخا للفلسفة الإيطالية . (١١٢) وهو فى كتابه « تاريخ الأدب الإيطالى » يجعل الأدب نفسه فى غير حاجة مهما تكن بسيطة إلى المقارنة مع ما هو سياسى أو اجتماعى أو تاريخ الفن ، وإنما هو يرسم دراما روحية عظيمة : سقوط إيطاليا وكفارتها .

إن الخطاطية المتطورة ليست خطاطية تقدم بسيط أو انهيار بسيط . وهى لا توصف وصفا شاملا من جانب دى سنجتيس عندما يحدد « المبدأ المتحكم » فى كتابه « تاريخ الأدب الإيطالى » على أنه إصلاح متتابع للمادة والاقتراب التدريجى الأوثق للطبيعة والواقع»(١١٣)، والتغير من المثالى إلى الواقعى، من التجاوز إلى المحايثة ، هو إحدى إطروحات كتابه « تاريخ الأدب الإيطالى » ، لكنها ليست الوحيدة وليست هى المهيمنة الوحيدة . إن الكتاب أكثر تعقدا ، ويمكن وصفه – بشكل أفضل – بأنه مرور سريع عبر مراحل الخطاطية .

إن الفصول الاستهلالية العرجاء نوعا ما تعانى من فجوات فى المعلومات وفقدان التعاطف . ودى سنجتيس يبدأ بوصف الأطروحات الرئيسية والأجناس الأدبية فى الأدب الإيطالى فى بواكير العصر الوسيط : الفروسية وغنائيات الحب والتعليم

(١١١) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٧١ .
(١١٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٤٤١ .
(١١٣) « دراسات نقدية عن بترارك » ، ص ٢٣ .

المدرسي والرؤى وتمثيليات الأسرار والتواريخ المتعاقبة السياسية ، وكل هذه الأمور يقال إن دانتي قد ركّبها ومجّدها في كتابه « الكوميديا الإلهية » . ودانتي هو أول شاعر إيطالي عظيم ، إنه إنسان كلي ، رجل ، تخيل : « الوحدة الجميلة لدانتي الذي رأى الحياة في تناغم العقل والعقل المتحقق من خلال الحب »[(١١٤)]، ولدى دانتي كل الفضائل الإنسانية والشعرية : الإيمان ، « الشرط الأولي والضروري للشعر»[(١١٥)] ، الإخلاص ، الحقيقة ، الإحساس الحي بالواقع ، العاطفة الحارة بالوطنية ، والتخيل الراقي . لكنه في رأي دي سنجتيس متشابك على نحو أشد مع عصره ؛ إنه مفرط في نزعته التي يتميز بها العصر الوسيط . إن لديه نظرة مفارقة مهجورة عن العالم تضع هدف الحياة فيما بعد الحياة ؛ ولديه مفهوم عقلي زائف عن الشعر ؛ مما جعله يخترع عالما من المجازات والرموز . ولديه مفهوم سكوني عن الشخصية الإنسانية ومعرفة لا تسمح له بإبداع شخوص إنسانية مؤثرة حرة أو أن يفكر باستقلال في سلطاته .

إن « الكوميديا الإلهية » يجرى النظر إليها على أنها نتيجة صراع بين الشاعر في دانتي الذي أبدع من هؤلاء البشر : فرنشيسكادي ريميني ، فاريذاتا ، أوجو لينو ، الفيلسوف أو بالأحرى الدارس الباحث الذي يعرض بدون تساؤل عقيدة موروثة في المجازات؛ الظلال الخالية من الحياة ، «لكن دانتي كان شاعراً وهو يتمرد ضد المجاز»[(١١٦)] . وهذا العالم الفني المتولد من تناقض بين مقصد الشاعر وعمله ليس متناغما بما فيه الكفاية ؛ ليس شعرا خالصا »[(١١٧)] . ويدرك دي سنجتيس أن العالم الآخر والعالم الدنيوي هما عند دانتي غير منقسمين؛ فهما متعلقان معا ، وأن نماذجه البشرية بعواطفها ورذائلها وفضائلها تظل إنسانية رغم أنها مؤبدة في العالم الآخر . لكن هذه الأبدية ، هذه الصرامة في رسم الكيانات هي عند دي سنجتيس أيضا تصور من أشكال التصور عند دانتي . « هذه الشخوص العظيمة التي تقف على دعاماتها صارمة وملحمية مثل التماثيل تنتظر الفنان الذي سوف يأخذها من يدها ويقذف بها إلى دوامة الحياة ويجعلها كائنات درامية . وذلك الفنان لم يكن إيطاليا : لقد كان شكسبير »[(١١٨)].

(١١٤) « تاريخ الأدب الإيطالي » ، المجلد الأول ، ص ٢٧٥ .
(١١٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٦٤ .
(١١٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٦٩ .
(١١٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ص ١٧٥ .
(١١٨) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢١٠ .

وفي هذا الإسقاط التخيلي على شكسبير فإن « الجحيم » لابد أن ينال تفضيلا على «المطهر» و «الفردوس» . وحتى في «الجحيم» فإن تراجع الحياة أمر واضح . هناك تناقص مستمر للحياة ، ومن ثم تناقص للشعر بدءاً من الشخصيات الكبرى في الجحيم الأعلى إلى جماعات الخطاة في مالبولج ، وأخيرا تفنى في جليد أدنى الدوائر . «إن الشيطان يتلاشى عند باب المطهر» والجسم يموت – ومع الجسم فإن قدراً كبيراً من الشعر يختفي أيضا » .[119] ووصف دى سنجتيس «للمطهر» يكاد يكون على نحو كامل في إطار الصور واللوحات والنحت والأحلام والرؤى كعالم المودة الجميلة والكآبة والاستسلام كانصهار غنائي للألم والأمل والحب . وفي « الفردوس » نصل إلى التفكك النهائي للشكل . وهو تجسيدى ومادى في « الجحيم » وتصويرى وتخيلي في « المطهر » ؛ هنا نجد ما هو غنائي وما هو موسيقي : الظهور الرائع للروح ، النور المطلق بدون محتوى ، لا الروح نفسها بل غطاؤها وحدها »[120]. وفي الرؤية النهائية لله كانت لدى دانتي كلمات وليس الشكل . وعقله لا يزال حيا ، لكن تخيله الذى أضاء له مثل الشعلة متولًى . « (الشطح الخيالى العالى) يفقد موته ومع موت التخيل يموت الشعر أيضا » [121] إن دانتى هو السلف العظيم والينبوع الرائع للشعر الإيطالى . لكنه كان أيضا ممثلا لعصره ، ممثلا للعصور الوسطى التى رآها دى سنجتيس كطريق للحياة والفكر ، والذى حرر الإنسان نفسه منها أخيرا من أجل صالحه . ويعد دانتى جاء انهيار وسقوط ، تشرذم الكائن البشرى ، انحدار التخيل الراقى ، اهتزاز الجوهر الأخلاقى العظيم ، بل أيضا النهضة ، التحرر من عقبات العصور الوسطى ، إنسانية جديدة ، ومنه جديد أكثر إنسانية .

وفي الفصل الموجز من « تاريخ الأدب الإيطالى » المخصص لبترارك ، وفى الكتاب المبكر « حكم نقدية عن بترارك » (١٨٦٩) القائم على محاضرات ألقاها فى زيورغ فى ١٨٥٨–١٨٥٩ يرى دى سنجتيس أن بترارك هو الفنان (مقابل دانتى الشاعر) الذى فقد الإنسان الأعظم كليةً ؛ لقد فقد محتواه واكتسب عبادة الشكل من أجل الشكل . إن عالم بترارك أكثر ضيقا من عالم دانتى : إنه عالم باطنى للتضامن

(١١٩) المصدر السابق ؛ المجلد الأول ، ص ٢١٢ – ٢١٣ .
(١٢٠) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٢٤ .
(١٢١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٥٤ .

والطبيعة التأملية ، لكن هذا العالم الباطني هو في خطاطية دى سنجتيس أكثر واقعية وإنسانية بشكل ما عن دانتي . ففي تناقض واضح بالنسبة للتصريحات السابقة عن دانتي يعلن دى سنجتيس أننا مع بترارك « نكون قد وجدنا الإنسان » [١٢٢] ، وأننا فيه « يظهر الحقيقي لأول مرة في الفن » [١٢٣] ، وأننا نستخلص « فجر الحقيقة » في التناقضات نفسها لعقل بترارك ، [١٢٤] وبترارك – ودى سنجتيس يأسى له – لم يحرر نفسه – على أى حال – تحريرا كاملا من عالم العصور الوسيطى . إنه أشبه بإنسان تشده هنا وهناك تيارات متناقضة . ولا يزال عقله ينتمى إلى العصور الوسطى ، ومشاعره الأصيلة والجديدة كما هي بالفعل تفضى إلى كآبة سيئة وواهنة، ويتجاهل دى سنجتيس أو يستبعد الإنساني والسياسي، ويركز فحسب على الشعر الغنائي الإيطالي (الكانزوني) (مع معالجة قصيرة قاصرة لعمله «انتصارات») . ويجرى بحث القصائد الإيطالية في إطار هذا الصراع السيكولوجي بين الروح والجسم : مع النظر للنزعة الروحية لا على أنها «توقان ، بل عقبة لا يستطيع بترارك أن يتغلب عليها»[١٢٥] ، والنزعة الروحية في العصور الوسطى تبقى في جانب حيّة في التشخيصات والتأملات والمجازات ، في جانب من الشعر الذى تنقصه الواقعية والعينية . وهذا في نظر دى سنجتيس هو الجانب الميت عند بترارك ، بينما تحويم بترارك الرقيق والحساس على لورا الميتة حيٌ وجديد . ورغم أن دى سنجتيس يستجيب دوما لمعيار (الإخلاص) ، فإنه يفهم جيدا أن هذا لا يعنى السيرة التجريبية للمؤلف . إنه يستبعد كل المسائل المتعلقة بشخص لورا وتاريخيتها « إننى أعترف أننى لا أستطيع أن أجيب عن مثل هذه المسائل وأشباهها لسبب بسيط هو أننى لا أعرف ، وأن بترارك لم يجعلنى موضع ثقته وأسراره » [١٢٦] . إن المشاعر الفرنسية الإنسانية عند بترارك واهتمامه بالشكل هى إسهاماته التاريخية الكبرى ، لكنها تحققت بثمن باهظ « إن دانتي الذى كان يجب أن يكون بداية أدب كامل ، كان نهاية هذا الأدب الكامل . إن عالمه الكامل في السطح قد انقسم وضعف من الداخل ، ولم يكن سوى مجرد تأمل فني ؛ حيث كان ذات يوم إيمانا

(١٢٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٦٣ .
(١٢٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٦٧ .
(١٢٤) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٦٩ .
(١٢٥) « دراسات نقدية عن بترارك » ، ص ٢٢٨ .
(١٢٦) المصدر السابق ، ص ٦٦ .

ومشاعر » [١٢٧] ، ويتراك هو شخص مقترن بالتحول :

فمع بوكاشيو نحن فى عالم آخر . وكان فى غمار ثورة عليها أن تكتمل . وهو لم يرفض فحسب العصور الوسطى ، بل كان يضحك ساخرا منها ! [١٢٨] . إن عالم التجاوز قد اختفى . هنا يوجد عالم دنيوى حقيقى وطبيعى ، محاكاة تهكمية خاصة «بالكوميديا الإلهية» ، «كوميديا – الضد» كوميديا إنسانية [١٢٩] . إنه عالم ساخر مريض ، عالم الحسم ، متضخم فى مشاعره ، ولكنه يُصقل ويتزخرف بالخيال [١٣٠] .

إن عناية الرب قد اختفت منه ولم تبق إلا الصدفة المحض ، ونتيجة الصدفة : « المغامرات » ، « حالات شاذة » ، قد تكون مأساوية ، ولكنها هكذا بمعنى مختلف وخارجى ومصطنع تماما . لا يوجد مثال قد تبقى بل حرية ونبالة معنيتان خاصتان بالنفس ومراعاة للعادات الاجتماعية تسمى « الشرف »[١٣١] ، وما يبقى من الحطام الهائل للضمير هو شعور بالتكامل الأدبى ، الشعور الفنى وسخرية الفنان : إن المثال الكوميدى وارد ضمنا . « إن دافع الكوميديا – على أى حال – لا يأتى من العالم الأخلاقى بل من العالم العقلى » . إنها « الثقافة المزدهرة لأول مرة والواعية بذاتها والتى تحول الجهل والسوء الخاصين بالطبقات الدنيا إلى نكتة » [١٣٢] إن الفن هو الشئ الوحيد فى الحياة الذى يستشعر به بوكاشيو بجدية : إنه « كاتب ، ولكنه ليس إنسانا » [١٣٣] . إنه هكذا ينبوع التفسخ ، إضعاف الضمير الإيطالى . إن كل عصر النهضة يُرى على أنه تطور من بوكاشيو .

إن عصر *النهضة* فى نظر دى سنجتيس يعنى النزعة الشكلية، الاصطناع الفنى، انفصالا بين الشكل والمحتوى . إن المحتوى يصبح غير مهم : « إن ما يهم ليس ما

(١٢٧) « تاريخ الأدب الإيطالى » ، المجلد الأول ، ص ٢٧٩–٢٨٠ .
(١٢٨) « تاريخ الأدب والإيطالى » ، المجلد الأول ، ص ٢٨٢ .
(٢٩) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٢٩ .
(١٣٠) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٤٥ .
(١٣١) المصدر السابق ، المجلد الأول ص ٣٢٧ .
(١٣٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٣٤– ٣٣٥ .
(١٣٣) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٧٩ .

يملك الإنسان أن يقوله ، بل كيف يقوله » [١٣٤] . إن الحركة الإنسانية الكلية تظل على السطح : « إنها لا تصدر من الناس وهى لا تهبط إلى الناس »[١٣٥]، وعند أعظم شاعر فى القرن الخامس ، وهو بوليز يانو ، لا يوجد إلا معنى الشكل وحلم متبخّر عن العصر الذهبى . وأريوستو يهرب إلى عالم مجرد الخيال ؛ وهو لا ينجو من الفـراغ الـكامل إلا « بروحه اليافعة والمادية والواقعية ، إنه المتشكك ، السـاخر (والذى) يسرّ ذاته على حساب خياله » [١٣٦] . ولكن لدى دى سنجتيس إعجاب هائل (فى ضوء خطاطيته وإن كان بشكل متناقض) بفن أريوستو ، وهو يدافع عنه بحرارة ضد الاعتراضات التى أثارها سيزار كانتو على أسس الاحتمالية والدقة التاريخية والأخلاقيات . [١٣٧] ويتغنى دى سنجتيس بمدائح موضوعية أريوستو ونوراتيه، والتى يصور بها حلمه الذهبى وقلعته المحصنة ، لكنه ينكر عليه أى « شعور بالارتباط بالوطن والأسرة الإنسانية ، بل وحتى الحب والشرف[١٣٨] ، وهو يستطيع أن يصف بتـعاطف حتى الالتواء الماكر عند فولنجو ، ويدرج سردا للفساد والرشوة ، ويحط من قدر أرتينو الذى لا يفشل فى استخلاص حساسيته الحديثة الدقيقة ؛ ومع هذا فإن الاثنين يحبان أن يرمزا لانحطاط الضمير الإيطالى فى مقبل الأيام . وقد أفضى هذا – منطقيا – إلى فقدان الاستقلال وإلى جمود طال إبان عهد الإصلاح المضاد عند المياه السوداء [١٣٩] لأوربا . والشـاعر العظيم المفرد ، وهو شـاعر ذلك العصر توركواتو تاسو مثل بترارك ، مريض شعر بألم من العالمين ، ولم يكن قادرا على التوفيق بينهما . إنه شاعر غنائى ذاتى ، شاعر مراثى وشاعر عاجز عن الوصول إلى الشعر البطولى . « إن جديته مثل ديانته مصطنعة وحَرْفَيّة » ، إنه يسعى إلى الملحمة فلا يجد إلا الشعر الغنائى ؛ إنه يسعى إلى ما هو حقيقى أو واقعى ويبدع ما هو ملئ بالشطح الخيالى؛ إنه يسعى إلى التاريخ ، ولا يلتقى إلا بنفسه هو »[١٤٠].

(١٣٤) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٥٨ .

(١٣٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٥٧ .

(١٣٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣٦ .

(١٣٧) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص ١٧٤ وما بعدها .

(١٣٨) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الثانى ، ص ٣٠ .

(١٣٩) نهر فى جنوب جمهورية أيرلندا ينبع من الجنوب الشرقى إلى المحيط الأطلنطى لمسافة مائة ميل (المترجم) .

(١٤٠) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الثانى ، ص ١٦٢ .

وبعد تاسو لم يأت سوى مارينو ، لم تأت سوى النزعة المارينوية ، « الجسد الهامد » من تاسو وبترارك مجتمعين . [١٤١]

ولكن في كآبة عصر النهضة لا يوجد إلا شعاع واحد من الضوء ، رجل عظيم هو وحده وبمفرده رفض كلا العصور الوسطى وعصر النهضة : إنه مكيافيللي . لقد عرف أن مهمة الإنسان هي على الأرض ، وأن واجبه الأول هو الوطنية والمجد والعظمة وحرية أرض الآباء ومكيافيللي متحرر تماما من العالم الفائق المفارق والذى على عكس الفنانين حوله قد وجد محتوى جديدا . لقد اكتشف برنامج العالم الحديث : العقل ، علم الإنسان ، الأمة ، الدولة ، التقدم ، والمستقبل »[١٤٢] ، وبمكيافيللي بدأت كفارة إيطاليا لكنه كان وحده في عصره : وجويتشار ديني هو مجرد إنسان عقلي، أناني بلا تأثير ، والإنسان المثالي عنده ، والذى وصفه أيضا في مقال خاص [١٤٣] هو إنسان بلا مُثل ، إنه نفعي ، فردى حديث لا يعبأ بشئ . والأدب الإيطالي إنما يغوص في مستنقع نزعة التكلف [١٤٤] واستمراريته في « أركاديا » [١٤٥] الرواية الرعوية الجوفاء المماثلة وعند الفلاسفة الفرديين والعلماء – بردنو ، كامباتيللا ، جاليليو ، وفيكو فيما بعد – وكل هؤلاء قد مهدوا المحتوى الجديد للأدب المستقبلي ، مهدوا « للعلم الجديد »[١٤٦] . لقد اكتشف فيكو التاريخ كعلم ، كما اكتشف النقد الخالي من النزعة القطعية أو الخالي من النزعة الشكية[١٤٧] ، لكن هؤلاء الإيطاليين كانوا متبرمين ، أو كانوا – مثل فيكو – أساتذة يعبون من قراءة الكتب في المكتبات . والحركة الثقافية انتقلت إلى فرنسا وإنجلترا ؛ حيث أصبحت قوة تاريخية عظيمة، والأدب الإيطالي في القرن السابع

(١٤١) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ١٧٩ .

(١٤٢) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ١٧ ، ص ٧٥ ، ص ١٠٤ المحاضرة عن مكيافيللي انظر «دراسات نقدية» ، المجلد الثاني ، ص ٣٠٩ ومابعدها .

(١٤٣) « دراسات نقدية » المجلد الثالث ، ص ١ وما بعدها .

(١٤٤) هي المارينوية أو نزعة التكلف والحشو نسبة إلى شاعر إيطاليا مارينو (١٥٦٩-١٦٢٣) (المترجم) .

(١٤٥) رواية نثرية كتبها سدني بدأها عام ١٥٨٠ لتسلية أخته ولم تنشر إلا عام ١٥٩٠ بعد وفاته (المترجم) .

(١٤٦) «تاريخ الأدب الإيطالي» ، المجلد الثاني ، ص ٢٣٣ .

(١٤٧) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٣١٠ .

عشر « خلو من العاطفة والعقل وخلو من الضمير »[١٤٨] بدون وعي حتى بتفسخه . والشاعر الأخير في الأدب القديم هو متاستاسيو الذي يقدره دي سنجيتس – على نحو ما يفعل في الغالب مع الفنانين الخُلّص – تقديرا شديدا بسبب نورانيته وتناغمه ، ولكن يعده نهاية خط : قبل تفكك الشعر مباشرة واتجاهه إلى الموسيقى الخالصة[١٤٩] . فالموسيقى عند دي سنجيتس هي مجرد شكل بدون أفكار أو صور ، إنها المرحلة الأخيرة في التفسخ الإيطالي . إن الأدب القديم قد وجد مقبرته في الموسيقى »[١٥٠] . الموسيقى ليست إلا إسهاماً جنوبي إيطاليا في فترة متأخرة هي بواكير القرن التاسع عشر «هنا كانت عبقريتنا» هكذا صرح دي سنجيتس وهو يلمّح لبلليني ودونيزتي[١٥١] ، وواضح وجود نغمة أسف بل إسهاماً نغمة احتقار .

لكن التجدد – على الأقل في الشمال – كان في الطريق مع منتصف القرن الثامن عشر . والتمرد ضد الشكل الفارغ قد بدأ بجولدوني ، إنه جاليليو الأدب الجديد[١٥٢] . وقد استعاد الواقع والكلمة (التي ليست موسيقى وليست كلمة جوفاء عن «أركاديا»). ولسوء الحظ لايزال يعوزه «علم باطني للضمير» ، «إخلاص وقوة قناعات»[١٥٣] ، ومع باريني فحسب «أعيدت ولادة الإنسان» (مقابل مجرد الفنان) . «إن المحتوى بالنسبة له هو جوهر الفن ، والفنان بالنسبة له هو الإنسان في تكامله ، كوطني ، كمؤمن ، كفيلسوف ، كمحب ، كصديق » . . «لقد استعاد الشعر معناه القديم ، وهو مرة أخرى صوت العالم الباطني»[١٥٤] ، وهناك مقال خاص عن باريني يطور هذا التصور مع بعض التحفظات إزاء أشكال باريني الساخرة العقيمة المحاكية الكلاسيكية الجديدة ، لكي يخلص إلى أن «الإنسان جدير بأن يكون أكثر من مجرد فنان»[١٥٥] . وبالمثل ،

(١٤٨) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ١٩١ .

(١٤٩) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٣٢١ – ٢٥١ .

(١٥٠) « دراسات نقدية » ، المجلد الثالث ، ص ١٢٢ .

(١٥١) « المدرسة الليبرالية والمدرسة الديمقراطية » ، ص ١٨٢ .

(١٥٢) « تاريخ الأدب الإيطالي » ، المجلد الثاني ، ص ٣٦٥ .

(١٥٣) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٣٧٤ .

(١٥٤) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٣٧٧ –٣٧٨ .

(١٥٥) « دراسات نقدية » ، المجلد الثالث ، ص ١١٢– ١٣٩ وخاصة ص ١٢٨ .

لدى الفييرى المحتوى الخلقى والسياسى الجديد ، لديه نار النفس ! ومع هذا فشل – إلى حد ما – في تحقيق الشكل المناسب ، وظل في عالم التجريدات : وكراهيته للطغيان كراهية فردية تماما ، ونزعته الوطنية مفرطة في تجريدها . «إنه ينقصه علم الحياة».[١٥٦] لكن دى سنجتيس فى كتاباته المبكرة قد دافع عن الفييرى ضد الحط من شأنه فى نظر النقاد الأجانب (فولو[١٥٧]، جانان[١٥٨]، جرفينوس)[١٥٩]. يظهر أن مثّله كانت مثّل عصره، وأن نزعته الكلاسيكية لم تكن مجرد بلاغة الكلاسيكية التى ألهمت أيضا الثورة الفرنسية ، وأن تراجيدياته لا يمكن مقارنتها بتراجيديات راسين ، لكن لها هدفا آخر وشكلا آخر . زيادة على ذلك ، فإن المحتوى الجديد عند الفييرى لم يحقق بعد شكله العضوى . وحتى فوسكو لو لم يحققه سوى مرة واحدة – فى «المقابر» – التى تعلن استسلام العالم الباطنى ، وعودة الدين إلى «الناس المتأرجحين بين النفاق والسلبية »[١٦٠]. وأعمال فوسكولو الأخرى – التى جرت مناقشتها باستفاضة فى مقال خاص – لا تحقق الكلية. و (حقول يعقوب) هو عمل يفتقد التحليل كما يفتقد (امتلاء الحقائق الواقعية وتنوعها . «إنك تسمع) نغمة واحدة ، وتفتقد الأوركسترا . وفوق كل شئ تفتقد الرقة واللطف ومقياسا باطنيا معينا وسلاما ، فهنا يكمن سر الحياة » . إن « الغفران » ليست شعرا ، بل محاضرة مع حصاد شعرى.[١٦١]. أما الشعر الجديد فلم يحقق ذاتيته إلا مع مانتسونى وحده . فهنا نجد أن المحتوى جرت استعادته بالكامل ، وجرى التوفيق بين المثالى والواقعى . ومانتسونى – كما تظهر سلسلة المقالات والمحاضرات – هو عند دى سنجتيس الشخصية المهمة لإيطاليا الجديدة . وديانته يجرى تفسيرها على أنها إضفاء الطابع الديمقراطى – وإضفاء الطابع

(١٥٦) « تاريخ الأدب الإيطالى » المجلد الثانى ، ص ٣٧٠ .

(١٥٧) لويس – فرنسوا فويو (١٨١٣–١٨٨٣) : صحفى فرنسى له أعمال شعرية صدرت عام ١٨٧٨ بجانب بعض الروايات (المترجم) .

(١٥٨) جول – جبرييل جانان (١٨٠٤–١٨٧٤) : كاتب فرنسى وصحفى وناقد مسرحى ومؤلف عدة روايات . (المترجم) .

(١٥٩) « تاريخ الأدب الإيطالى ، المجلد الثانى ، ص ٣٨٩ .

(١٦٠) « دراسات نقدية » ص ١٠٠– ١٠٣ ، ص ١٤٤ ، ١٦٢ ، ص ١٨٧–١٩٩ .

(١٦١) « دراسات نقدية » ، المجلد الثالث ، ص ١٠٢ .

الإنساني للمسيحية ، «كحرية ومساواة وإخاء مصطبغة بالطابع الإنجليكاني»[١٦٢]. وفي «خطبة العروس» فإن «هذا العالم المثالي مغلف في عالم تاريخي يعطي كل الوهم بوجود كامل وعيني، ويصبح محوره الحي الحقيقي ، وحدة العمل الكلي»[١٦٣] . وعلى أي حال يندد دي سنجتيس بفن الشعر عند مانتسوني ورفضه النهائي للرواية التاريخية . إن مانتسوني فنان بالرغم من نسقه . إن المثالي متحقق في عمله ، وهو «نفي المثال ، وفي الوقت نفسه أكثر المتحقق حداثة لا عن رد فعل بل عن عصر الإصلاح في أوربا»[١٦٤] . إن «خطبة العروس» هي رائعة من تلك الروائع التي تدشن في تاريخ الفن حقبة جديدة ، حقبة ما هو حقيقي ، صرحا تاليا «للكوميديا الإلهية» و «أورلاندو فوريوسو»[١٦٥] .

وفي مصاف ما نتسوني لا يقف الإليوباردي المتوحد العظيم فحسب . إنه الشاعر المفضل عند دي سنجيتس في شبابه ؛ وطوال حياته علق عليه وكرس له كتابه الأخير الذي لم يتم ، وهو دراسة توليدية دقيقة بل وحتى سيرة حياة ليوباردي . ودي سنجتيس يرى ليوباردي على أنه تمجيد حر جديد ، نهاية اللاهوت والميتافيزيقيا ، إنه الحقيقي المحض ، الحقيقي حقا . لكن نزعة ليوباردي الشكية تترك عالمه الأخلاقي غير منتهك . وهذه الحياة المتماسكة لعالمه الباطني – رغم موت كل العالم الفلسفي والميتافيزيقي– هو الصفة الأصيلة عند ليوباردي وتعطي نزعته الشكية طابع الدين.[١٦٦] وفي فقرة بليغة في نهاية عرض مبكر شديد النقد بل وشديد السخرية لفلسفة شوبنهور[١٦٧] اقترح دي سنجتيس هذا الجانب الإيجابي عند ليوباردي « إنه لا يؤمن بالحرية ، وهو يجعلك تحبها . الحب والفضيلة والعظمة يسميها أوهاما ، وهو يشعل في صدرك عاطفة لا تستنفذ... إنه شكاك ، وهو يجعلك مؤمنا– وبينما يسمي كل الحياة شيئا فارغا ومخادعا ،

(١٦٢) « دراسات نقدية » المجلد الثالث ، ص ٩٥ .

(١٦٣) « الساندرا ومانتسوني » ، ص ١٠ .

(١٦٤) المصدر السابق ، ص ٣٣ .

(١٦٥) المصدر السابق ، ص ٥٢–٥٣ .

(١٦٧) المصدر السابق ، ص ٦١ ، ص ٦٥ .

إنك تشعر نوعا ما أنك مرتبط بشدة أكبر بكل ذلك فى الحياة من نبل وعظمة »[١٦٨].
والتقابل بين العقل البارد والسلبى والقلب الدافئ الذى يحن إلى المثالى هو الأطروحة المحورية للكتاب الأخير « هذه الثنائية هى القوة المحركة لشعر ليوباردى ، إنه القوة التى تفضى إلى الحركة وتجعل منه عضوا حيًا أصيلا »[١٦٩] . وهكذا يقلل دى سنجيتس من شأن القصائد الفلسفية والنثر الفلسفى ويؤكد الأناشيد الرعوية ويجد حتى « طبيعة طيبة تكاد تكون طفولية فى عمقها »[١٧٠] .

وبقية الأدب الإيطالى فى القرن التاسع عشر ينقسم عند دى سنجتيس إلى مجموعتين : المدرسة الليبرالية والديمقراطية : إن المدرسة الكاثوليكية الليبرالية تضم أتباع مانتسونى ، بينما المدرسة الديمقراطية يرأسها ما تسينى . وهذه القسمة غالباً ما تبدو متعسفة لكنها تفيد فى تأكيد تضيف المؤلفين وخاصة منذ دى سنجتيس فى هذه المحاضرات المتأخرة تضم العديد من الخبراء فى الشئون العامة والمؤرخين والفلاسفة (روسمينى ، جيوبرتى) فى مناقشات أيديولوجية مستفيضة . وهنا ، وفى مقالات مبكرة عديدة ، يحشد دى سنجيتس الأدب المعاصر ، ويتناول بقسوة المحاكين للأساتذة : ف . د. جوراتسى بالنسبة لرواية عاطفية عن بياتريس سنسى ، يادرى بريسكيانى عن رواية تاريخية جزويتية « يهودى فيرونا » وجيوفانى براتى على ملامحه الشبيهة بفاوست.[١٧١] ولقد رأى دى سنجتيس استنفاد التراث الرومانسى ، وهو – فى أواخر الحياة بحث عن علاج نهضة النزعة الطبيعية ، وكتب نخبًا عن زولا مادحا موضوعيته واهتمامه الاجتماعى ومدافعا عن نزعته الثانية الفرنسية[١٧٢] . لكن أقلقه الانتشار السريع للنزعة الطبيعية والعلم الوضعى ، وقد حاول فى السنوات المتأخرة من حياته أن يستعيد التوازن . وحاضر عن الحاجة إلى المثالى، وأشاد (بالنزعة الحيوية) الجديدة ،

(١٦٨) « تاريخ الأدب الإيطالى » ، المجلد الثانى ، ص ٤٢٣–٤٢٤ .

(١٦٩) « دراسات نقدية » ، المجلد الثانى ، ص ١١٥–١٦٠ وبالنسبة للقصة العربية عن سوء تفسير شوبنهور للمقال لمديح انظر قائمة المصادر والمراجع تحت عنوان روشة فى نهاية الفصل .

(١٧٠) س دراسات نقدية » ، المجلد الثانى ، ص ١٥٩ – ١٦٠ .

(١٧١) « اجناكومفت ليوباردى » ص ٩٩ .

(١٧٢) المصدر السابق ، ص ٩٢ .

عبادة القوة واستغلالات العلم[١٧٣]، وبإصرار طول عمل دى سنجتيس الناضج تمسك بنزعة إنسانية هى نزعة أخلاقية وواقعية بمعنى رفض التجريد الوارد فى الكلاسيكية الجديدة وضبابيته الرومانسية الخيالية . لقد شعر بأن مثل هذه «الواقعية» - المشبعة بأشجان أخلاقية ناجمة عن المسيحية - هى ترياقف ممتاز « للعرق الخيالى المغرم بصياغة العبارات والتظاهر والذى تربى على (أركاديا) والبلاغة »[١٧٤].

وهكذا نجد أن الرؤية التاريخية التى لها غاية عملية تلتهم كل عمل دى سنجتيس وكتابه «تاريخ الأدب الإيطالى» العظيم ينتهى بنصيحة موجهة للإيطاليين : «إن القرن الجديد يمكن أن نراه من ذى قبل وهو يتشكل داخل القديم وعندما يبزغ يجب ألا نكون الأخيرين فى الصف ، كما لا يجب أن تكون فى المرتبة الثانية »[١٧٥] إن كتاب « تاريخ الأدب الإيطالى » يتتبع سقوط وإعادة بناء بطيئة ويشير إلى المستقبل . ليس هناك تقدم مضطرد على الأقل فى الأدب عند دى سنجتيس . بل بالأحرى هناك كلية أصيلة تتحطم ويجرى توحيدها من جديد . إن المحتوى والشكل وقد انصهرا عند دانتى فى أفضل حالاته يتفككا حتى يمكن صهرهما ثانية من جديد عند مانتسينى وليوباردى . لكن التجاوز المزيف للعصور الوسطى يفسح الطريق للواقع . وهناك أدب هو فن شكلى أجوف لذات الفن - من بوكاشيو إلى متا ستاسيو - قد حل محله أخيرا أدب يستلهم الحياة والأمل ؛ أدب الطبقات المتعلمة أو العليا وقد أصبح أدبا واحدا يمكن للناس أن يستوعبوه وهو ينطق بصوتها ويوجد فى خطاطية دى سنجيتس نزعة فجائية باطنية دنيوية قوية ، ثقة بالتقدم ، وبالتطور ، وبزحف العقل الذى هو زحف حتمى كما لو كان قدرا ولا تبدو إمكانية التمرد ضد روح العصر . وفى القرن الخامس عشر ما من دراما تستطيع أن تظهر لا لأن الإيطاليين ليست لديهم عبقرية درامية ، بل لأن « العالم الخفيف القلب والحسى يمكن أن يعطيك أى شىء

(١٧٣) انظر « دراسات نقدية » ، المجلد الأول ، ص ٢٥-٢٣ عن جوراتسى ؛ المجلد الأول ، ص ٤٤-٧٠ عن بادر برسكيانى المجلد الأول ، ص ٧١-٩٩ عن براتى ؛ المجلد الثانى ، ص ١٨٩-٢١٥ عن براتى أيضا .

(١٧٤)« دراسات نقدية » ، المجلد الثالث ، ص ٢٣٤ - ٢٧٦ .

(١٧٥) « المثالى » (١٨٧٧) فى « شعر الفروسية وكتابات متنوعة » ، ص ٣٠٨-٣١٢ ؛ « دراسات نقدية عن بترارك » ص ٢٣-٢٥ ملاحظة أضيفت عام ١٨٨٣ ؛ « دراسات نقدية » ، المجلد الثالث ، ص ٣٢٥ .

فيما عدا الأناشيد الرعوية والكوميدية»[١٧٦] . وفي القرن السادس عشر لم تعد إيطاليا تملك قوة على إنتاج ما هو بطولي أو تراجيدي . «ما من شئ يبرز أكثر الأساس المفعم بالحياة الإيطالية أكثر من تلك المحاولات العقيمة عند تاسو لتحقيق الجدية . وما إذا كان أراد هذا أم لا فإنه يظل تابعا لأريوستو»[١٧٧] . وبالمثل فإن مارينو لايملك إلا أن يكون «المفسد لعصره» . وبالأحرى فإنّ العصر قد أفسده أو بدقة أشد «لم يعد هناك مفسدون ، وما من شيء فاسد . إن العصر كان على ذلك النحو ، ولم يكن يستطيع أن يكون على نحو آخر . لقد كانت هذه هي النتيجة المحتمة لمقدمات لا تقلّ في ضرورتها . لقد كان مارينو عبقرية عصره ، العصر نفسه في القوة العظيمة ونورانية تعبيره»[١٧٨] وحتى الجزويت الذين يملكون «العقل في أقصى مغبتـه» كانوا العلة والمعلول للفساد معًا ، لهذا لايزال هناك «تقدم نتيجة طبيعية للتاريخ»[١٧٩] والرومانسية التي يندد بها دي سنجـتـيس عـادة كـرد فـعل لاتزال «حـركـة جـادة للروح وفق القـوانـين الخـالدة للتاريخ»[١٨٠]

ومما يكمل ثقة دى سنجتيس بروح العالم أو روح العصر ثقته بالناس ، ثقته بروح الشعب . وكان الشعب يسمى «قاضـي الشعر الذى يحكم بالنقض والإبرام»[١٨١]، ولم يفشل دى سنجتيس على الإطلاق فى دعم آرائه بشعبية عمل أو شخص ، وهو فى موضع ما يعتبر الشعبية برهانا على القيمة الجمالية المطلقة . ويقول وهو يتحدث عن متاستاسيو إنه «لايوجد شاعر آخر كان محبوبا على نطاق شعبي ، وما من شاعر آخر قد نفذ بعمق فى روح الشعب . إذن توجد فى مسرحياته قيمة مطلقة ، أسمى من اللحظة العابرة ، قيمة لم يستطع حتى النقد الذى يبدو فى القرن التاسع عشر أن يكون قد دمّره»[١٨٢] لكن هذه الثقة بالشعب لايجب أن تختلط بإيمان بالشعر الشعبى أو

(١٧٦) «دراسات نقدية» ، المجلد الثالث ، ص٢٩٩ .
(١٧٧) «تاريخ الأدب الايطالى» ، المجلد الثانى ، ص٤٣٧ .
(١٧٨) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الأول ، ص٣٦٤ .
(١٧٩) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص١٦٦ .
(١٨٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص٢٠٦ .
(١٨١) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص٢٨٣ .
(١٨٢) الساندرو دماتتونى ، ص٤ .

الفولكلور: ويدرك دى سنجتيس أن مايسمى الأدب الشعبى هو فى حالة تحجّر ، هو أدب هبط إلى الناس بدل أن يرتفع منهم[١٨٣] ومثاله عن الأدب الشعبى «المستمد من قلب الأمة»[١٨٤] يتضمن بالأحرى الإيمان بأن الشاعر العظيم هو صوت الشعب والعصر . «أريوستو ودانتى هما الحاملان المثاليان لحضارتين متعارضتين ... وهما المركبّان اللذان اكتمل فيهما عصرهما وانغلق»[١٨٥] ، وخاصة فى المقالات المبكرة التى تسود نزعة نسبية تاريخية قوية . وعلينا أن نحكم بمقتضى روح العصر وليس بمقتضى معايير خارجية : لايجب أن نصدر حكما رجعيا ، ولايجب أن ننقل للماضى احتياجات الحاضر وأفكاره[١٨٦] .

ولكن هذا هو بالضبط ما فعله دى سنجتيس . إن «نزعته التاريخية» تتعدّل دوما بوعيه باحتياجات عصره والمستقبل . إن التاريخ عنده هو تاريخ معاصر . وإذا نحن نقدنا خطاطيته (حتى مع تقبلنا لفروضها الأساسية) فإن تشويه عصر النهضة سوف يدهشنا بشدة كبيرة . وتبدو آراؤه فقيرة ، فقد فشل فى إدراك الإنجازات الإيطالية فى الفنون التشكيلية (بالرغم من وجود بعض الإشارات إلى ميكلانجلو ورفائيل ودافنشى) وتصوره الغريب للموسيقى باعتبارها صوتا أجوف .[١٨٧] لقد رأى عصر النهضة على أنه ظاهرة أدبية خالصة ، بل حتى لقد رأى إنجازه الأدبى على أنه مجرد شكل ، أو بلاغة ، أو خيال ، بينما الخيوط الكلية لهذه الأزمنة (مثلا ، الأكاديمية الأفلاطونية) يجرى الاستخفاف بها أو تجاهلها . وهو ينتزع ميكيافيللى وبرونو من سياقهما لكى يجعلهما المبشرين بالعلم الجديد . ورغم ارتباطات هذا العلم الجديد بفيكو وإعجاب دى سنجتيس الشديد به فإن العلم الجديد عنده فى التطبيق هو مجرد تنوير جرى تصوره بمصطلحات مبسطة للتقدم من بيكون إلى داروين . وحركة الإصلاح المضادة جرى

(١٨٣) «تاريخ الأدب الإيطالى» المجلد الثانى ، ص١٦٤ .
(١٨٤) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الثانى ، ص٣٢٨ .
(١٨٥) المصدر السابق، المجلد الثانى ، ص٣٤٩ .
(١٨٦) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص١٨٩ .
(١٨٧) بالنسبة لمزيد من التعليم على مفهوم عصر النهضة والموسيقى انظر قائمة المصادر والمراجع فى نهاية الفصل تحت أسماء كانتمورى ، بارنتى ، نوفانين .

التنديد بها باعتبارها عصر مجرد النزعة الطبيعية مع صقل ملئ بالنفاق[١٨٨] ودى سنجتيس – مثل عصره – ليس لديه ذوق تجاه فن الزخرفة الغريبة (الباروك) وحتى القرن الثامن عشر لايكاد دى سنجتيس يشير فى كتابه «تاريخ الأدب الايطالى» إلى تأثرات أجنبية ، ولقد تناول المنافسين الكلاسيكيين فى أشد المصطلحات عمومية . ولكنه الآن ينحرف بانتباه فجأة إلى التاريخ الثقافى العالمى ويخطط للتطور من ديكارت إلى روسو وظهور الرومانسية الأوربية . وعلى أى حال يبدو المنظور مزيفا عندما يُعْطَى مانتسونى دور مبتدع الواقعية . وعلى أى حال فإن «خطبة العروس» مهما تكن جميلة لاتستحق المكانة الكبرى التى ينسبها إليها دى سنجتيس . ولكن توجد نقطة بسيطة فى تناول أى مسألة مع تفاصيل خطاطية دى سنجتيس وأحكامه . إن انتصاره هو نجاح قد تكامل به بنقد عينى فى هذه الخطاطية التاريخية . إن الخطاطية التاريخية يجد فيها مكانا من المحتوى والشكل ، المثالية والواقعية ، التجاوز والمحايثة ، الشعر والصنعة ، وهو يدخل مباشرة فى النقد العينى . وفى كل حالة تقريبا – دانتى ، بترارك ، أريوستو ، ميكيافيللى ، تاسو ، بارينى ، الفييرى ، فوسكولو ، مانتسونى ، ليوباردى ، وعديد من الآخرين – قد طرح دى سنجتيس المشكلات التى كانت منذ ذلك الوقت تُنَاقَش ويجرى تطويرها فى النقد الإيطالى[١٨٩] .

ومن الغريب بما فيه الكفاية فى عرض تحليلى لكتاب لويجى ستمبرينى «تاريخ الأدب الإيطالى» (١٨٦٩) الذى كُتب عندما كان دى سنجتيس يعمل فى كتابه أنه يبدو أنه واجه نوعا من التركيب البعيد للمعرفة : أن يكون هو العامل الهائل لجيل كامل . «سيكون من الممكن عندما توجد دراسة علمية أو دراسة عن كل حقبة وكل كاتب مهم سوف تقال الكلمة الأخيرة وتحل كل المشكلات[١٩٠]، لكن مثل هذا المثال الوضعى لتراكم المعرفة إلى مستقبل بعيد كان بالضبط غريبا تماما عن عقله . لابد أنه شعر بأنه كان قادرا على تقديم مركّب دقيق يتناوله تناولا مفردا ، ومن المؤكد أنه لايوجد إنسان

(١٨٨) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الثانى ، ص١٥ .
(١٨٩) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص-١٩٠ ، ص١٩٧ – ١٩٨ .
(١٩٠) لمزيد من التعليق على مفهوم عصر النهضة والموسيقى انظر قائمة المصادر والمراجع فى نهاية الفصل .

يستطيع أن ينكر تنقيبه الواسع في التاريخ الأدبي الإيطالي ومعرفته الدقيقة بالنصوص الكبيرة[١٩١] وإنّ أخطاءه ثانوية تماما . والفجوات في معرفته وتشويهات المنظور إنما ترجع بالأحرى إلى حالة المعرفة في عصره وإلى خطاطية دى سنجتيس عن القيم، وهى لاترجع إلى أى جهل شخصى . لقد عرف أن التاريخ الأدبي ليس مجرد تلخيص معرفة . إنّ ما نحتاج إليه كما يقول هو فلسفة الفن . «إننا لانعرف بعدما هو الأدب وما هو الشكل»[١٩٢] . إن ما ينقصنا أيضا هو «تاريخ للنقد ، وهو من الأعمال الهامة التى لاتزال محتاجة إلى أن تبذل لتحقيقها»[١٩٣] . إننا نحتاج إلى «تاريخ أيضا للمعايير التى استرشد بها الكتاب والفنانون . وكل كاتب له علم جمال فى رأسه ، طريقة خاصة معينة لتصور الفن وميوله فى المنهج والأداء»[١٩٤] ؛ مثل هذا التاريخ هو تاريخ تطورى . «التاريخ - مثل الطبيعة - لايبدأ بفقرات ، خطوات تقدمية تولد فى النهاية الشاعر العظيم الذى يعطى شكلا محددا للسلاسل الكلية . ومن ثمّ فإن دانتى هو الشاعر الكبير للرؤى الدينية ، وبترارك هو الشاعر الكبير للشعراء المغنين الجوالين (التروبادور) ، وأريوستو وضع اللمسات الأخيرة لروايات الفروسية»[١٩٥] . والمحاضرات المبكرة «شعر الفروسية» (١٨٥٨ - ١٨٥٩) تتتبع «تقدما أصيلا» إلى ذروة أريوستو[١٩٦] بمثل ما أن كتابه «تاريخ الأدب الإيطالى» بتتبع خطاطية تطورية للاغتراب وإعادة البناء ، إنه يؤمن - كما يقول - «بالوقائع الشعرى الذى أسميه الشكل بألف لام التعريف ، العقل الحى المأخوذ فى فعل الحياة - العقل - التاريخ»[١٩٧] ولايوجد شئ أبعد عن ذهنه من إنكار كروتشه لإمكانية قيام تاريخ أدبى ؛ لأنه يعتقد طوال الوقت بالكليات والاستمراريات ، وأحيانا يعتقد بطرق ينفر منها إحساسنا بالواقع . وهكذا نجد أن دانتى يقال عنه إن له أتباعه خارج إيطاليا ؛ لأنه لاتوجد شخصيات فى

(١٩١) «تاريخ الأدب الإيطالى» المجلد الثانى ، ص١٩١ ، ص١٩٤ - ١٩٥ .
(١٩٢) انظر قائمة المصادر والمراجع فى نهاية الفصل .
(١٩٣) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص٢٧٨ - ٢٧٩ .
(١٩٤) «تاريخ الأدب الايطالى» ، المجلد الثانى ، ص٤٥٣ - ٣٥٧ .
(١٩٥) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص٢٧٩ .
(١٩٦) «شعر الفروسية وكتابات متنوعة» ، ص٢ .
(١٩٧) رسالة إلى كاميللو دى ميس ١٨٦٩ .

الأدب الايطالى قد أبدعت بعد أوجولينو وتظهر مثل هذه العائلة من المشاعر[١٩٨] ؛ ومن ثمّ فإن الفردوس الأرضى عند دانتى هو «المادة التى منها سيكون على الدراما الإسبانية فيما بعد أن تنشأ»[١٩٩] وتحتوى قصيدة «القدس محررة»[٢٠٠] على الحس الداخلى لشعر جديد سوف يسمى فى يوم ما (خطبة العروس)»[٢٠١]. ومثل هذه العلاقات إذا ماجرى تناولها كتاريخ أدبى هى مجرد أمور متخيلة ، ولكن يجب النظر إليها على أنها أمثولات فى كلية خطاطية تاريخية ؛ حيث يتجمع كل شئ معا ، بل ويذوب كل واحد فى وحدة كبرى.

وهذه الوحدة واضح أنها هيجلية – العقل ، التاريخ ، الروح كتطور . ومن المؤكد أن مفهوم التاريخ عند دى سنجتيس ظل هيجليا (بتفسير متحرر ، مثل اليسار الهيجلى) طوال حياته ، حتى لو كانت خطاطية كتابه «تاريخ الأدب الإيطالى» يبدو أنها مستمدة من كتاب «ثورات إيطاليا» (١٨٤٨) [٢٠٢] لإدجار كين[٢٠٣] ؛ فعند كين نجد التفسير نفسه للتاريخ الإيطالى فى إطار صراع بين الضمير والفن . وحتى المكانة التى يشغلها كل من دانتى وبترارك ، ميكيافيللى وتاسو فى الخطاطية العامة متماثلة . لكن يصعب أن يكون كين قد كتب نقدا (أدبيا) : فكتابه – بالأحرى – هو لحن جنائزى عن التفسّخ الإيطالى ، إنه تأمل عن التاريخ الإيطالى ، إنه هيجلى بشكل غامض فى نظرته إلى أن الفن كله هو تجلّى الدين ، والتاريخ هو الطريق المفضى إلى الحرية .

(١٩٨) «دراسات نقدية» ، المجلد الثالث ، ص٤٥ – ٤٦ ، وانظر «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص٢٥٦ ، ص٣٠٧ و«تاريخ الأدب الإيطالى» المجلد الأول ، ص٢١٠ .

(١٩٩) «تاريخ الأدب الإيطالى» المجلد الأول ، ص٢٣٠ .

(٢٠٠) قصيدة كتبها تاسو نشرت عام ١٥٨٠ ثم نشرت معدلة عام ١٥٨١ وكتب تاسو القصيدة مرة ثالثة وغير العنوان فجعله «القدس غازية» ونشر العمل عام ١٥٩٣ وهى ملحمة عن الحروب الصليبية (المترجم) .

(٢٠١) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الثانى ، ص١٦٤ .

(٢٠٢) بالنسبة للمناقشة الأكمل لهذا الموضوع انظر قائمة المصادر والمراجع فى نهاية الفصل تحت اسم نيرى وبترونيو .

(٢٠٣) إدجاركين (١٨٠٣ – ١٨٧٥) : كاتب وشاعر وسياسى فرنسى له ملحمة عن نابليون (١٨٣٦) وهو معادٍ للكاثوليكية ، وله «ثورات إيطاليا» (١٨٤٨ – ١٨٥٢) (المترجم) .

وعن المسائل الجمالية والنقدية تصرف دى سنجتيس – على أى حال – بحدة ضد كهنوت النزعة الهيجلية . وبورة المحاضرات المبكرة (١٨٤٥ – ١٨٤٦) عن تاريخ النقد تحتوى عرضا لعلم جمال هيجلى ، والذى قرأه دى سنجتيس فى ملخص فرنسى كتبه بينار (١٨٤٠) . وبينما كان دى سنجتيس فى السجن (١٨٥٠ – ١٨٥٣) درس الألمانية واستخلص مقتطعات مطولة من كتاب «المنطق»[٢٠٤] لهيجل ، وترجم الكتاب الهيجلى «التاريخ الألمانى للشعر» من تأليف كارل روزنكرنس[٢٠٥] . ولكنه ، وهو فى زيوريخ – حيث كانت له صلات مع فـ.ت.فيشر والذى لابد أنه قد قرأ كتابه «علم الجمال» على الأقل فى جانب منه – حدث أن نبذ علم الجمال الهيجلى . ولقد كتب بالأحرى نقدا تفصيليا (ظل بدون نشر) يتهم فيه هيجل بسوء الفهم العقلى للفن . ويعترف دى سنجتيس بأن هيجل نفسه لديه نوق راق وأنه ظل فى إطار حدود حقّه معينة توسّع فيها تلامذته لكن النسق دفع هيجل إلى البحث عن الفكرة فى الشكل ، حتى مع معرفته بالوحدة العضوية للفكرة والشكل . «إن عظمته الكبرى هى أنه يعلن بشكل لطيف تعاصر المصطلحين فى روح الشاعر ، وأن يضع جدارة الفن فى الوحدة الشخصية حتى كادت الفكرة أن تضيع فى طوايا النسيان . ولم يتحدث أحد باستفاضة أكثر مما فعل هو عما هو فردى وما هو مجّسد ... ولكن بسبب نزعته النسقية فإن هذه القريبة الحرة والشعرية هى فى الواقع تجل فردى ، أو إذا تحدثنا بلغة الموضة الآن فإنها هى الحجاب الشفاف للفكرة ، المبدأ ، الشئ الهام ، هى دائما الشئ المُتَجلّى»[٢٠٦] ويعترف هيجل بأن الأفكار فى الفن لاتعود أفكارا بل شكلا ، لا شكلا عاما بل شكلا خاصا ، ومع هذا ففى التطبيق فإن الخاص عند هيجل يصبح «حجاباً للعام ، إن الشكل عنده هو مظهر الفكرة» . «إن المحتوى ، الدلالة الباطنية ، الفكرة ، التصور ، هو تكية النقد الهيجلى» ويضرب دى سنجتيس مثلا فيقتبس تفسير مسرحية جوته «إيفيجينيا» كنوع

(٢٠٤) كتب هيجل كتاب «علم المنطق» والذى يسمى المنطق الأكبر كما كتب «المنطق» وهو المجلد الأول من كتابه «موسوعة العلوم الفلسفية» ولم يوضح لنا رينيه ويليك أى الكتابين الذى قام دى سنجتيس باستخلاص مقتطفات مطولة منه (المترجم) .

(٢٠٥) عن تاريخ الترجمة انظر : ب. كروتشة فى مجلة (كريتيكا) ، العدد العاشر (١٩١٢) ص١٤٦ – ١٤٧ .

(٢٠٦) «لسيانو عن الكوميديا الإلهية» ، ص٢٤٠ .

من المجاز لانتصار الحضارة على الهمجية[٢٠٧] ويشعر دى سنجتيس بوضوح بأنّه قد التقط البصائر الأصلية عند هيجل والتى انحرف بها هيجل وخاصة الهيجليين وعرّضوها للخطر . وعدم رضاء دى سنجتيس عن الخطاطية العزيزة لكتاب «التاريخ» لروزنكر انتس وكتاب «علم الجمال» غير الجمالى من تأليف ف.ت. فيشر[٢٠٨] يجرى تبريره حتى مع المبالغة فى الهوة بين دى سنجتيس وهيجل والذى يدرك فى أفضل حالاته عينية الفن على نحو ما فعل دى سينجتيس فيما بعد .

ودى سنجتيس – وخاصة فى السنوات الأخيرة – رأى النسق الهيجلى قد اهتز تحت وطأة العلم الحديث . لقد استشعر بقوة أكبر وشائجه مع تراث يمكن أن يسمى بشكل متسيب أنه تراث مستمد من فيكو . وعلى أى حال فإن دى سنجتيس نفسه اعتقد أن النقد الأدبى عند فيكو على أنه عقلانى : «لقد نقّب فى الفن عن الأفكار والأنماط»[٢٠٩] ودى سنجتيس لم يعرف هردرا بل عرف كانت وشيلر اللذين حدّد الأول مرة ذاتية الفن ووحدة الشكل والمحتوى . وهو عادة يستنكر الأخوين شلجل رغم أنهما أعادا التأكيد بوضوح على هذه القصائد نفسها . لقد أدرك دى سنجتيس التأثير الهائل الذى مارسه أوجست فلهلم شلجل فى تغيير المعايير الأدبية وفى تمجيد شكسبير وكالدرون واستنكار التراجيديا الفرنسية . ولقد سمى أوجست فلهلم شلجل «مؤسس نقد جديد» : إنه يعرف أن الأخوين شلجل لهما ميزة جعل هدف الفن هو الفن نفسه وأنهما (مع السيدة دى ستال) رأيا الأدب على أنه تعبير عن المجتمع[٢١٠]، غير أن دى سنجتيس بينما يشاركهما فى رفض الوحدات ، ندّد بشدّة بالمقارنة التى عقدها أوجست فلهلم شلجل بين مسرحيتين يحملان اسم (فيدر) كانزلاق إلى النقد البلاغى العتيق البالى الذى يسيئ فهم ماهية الفن[٢١١] وفيما عدا تأملاته الأقدم المبكرة اعتقد

(٢٠٧) «لسيانو عن الكوميديا الإلهية» ، ص٣٤١ – ٣٤٢ .
(٢٠٨) عن فيشر ودى سينجتيس انظر كروتشه . «دراسات نقدية عن بترارك» ، ص٢٣٦ .
(٢٠٩) «ذكريات» ، ص١٧٦ .
(٢١٠) «الساندرو ومانتسونى» ، ص١٩ ، «دراسات نقدية» المجلد الثانى ، ص٢٣٧ .
(٢١١) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص١٠ ومابعدها .

أن الجدل الكلي عن الكلاسيكية والرومانسية إشكاليات مهجورة فات أوانها[٢١٢] . وتعاطفه مع الأخوين شلجل كان بالضرورة غير كامل فقد رآهما أبعد ما يكونان عن أن يصحبا المتحدثين باسم الرجعية بل وحتى صنف أوجست فلهلم شلجل مع «المدّاحين المتعصبين للمسيحية»[٢١٣] .

وما هو غريب بشكل كبير أن دى سنجتيس يعد هيجل مروّجاً لوجهة نظر غير تاريخية للفن ، فهو يريد من الفن أن يعد خارج المكان والزمان[٢١٤] ، وهو غالبا مايقيم تقابلا بين النقد القبلى الفلسفى الألمانى والنقد التاريخى والسيكولوجى الفرنسى . إن المدرسة الألمانية تركز على المفهوم ولها مظهر الرسالة الأكاديمية ، والمدرسة الفرنسية تركز بشكل كبير على الشكل التاريخى وتتمسك بالسرد والحكْى[٢١٥] . ودى سنجتيس في التطبيق – على أى حال – يطرح فروقا أدق بين النقاد الفرنسيين ، وهو دائما ما يستبعد النقد البلاغي العتيق مثل النقد الذى لدى لاهارب[٢١٦] ، وكما يهاجم مايسميه «نقد المماثلات المتشابهات» عند سان – مارك جيراردان[٢١٧] ويستنكر دى سنجتيس منهجه الخاص بالمواجهة وعلى سبيل المثال المماثلةالمواجهة بين «هوراتيوس» لكورنى و«تريبوليه» لهوجو كمثال على الحب الأبوى[٢١٨] ، ويقارن جيراردان مالا يمكن عقد مقارنه له ؛ فهو يقيس الأفراد مقابل مثال خلقي تجريدى . ولكن بينما يشتط دى سنجتيس حتى إنه يقول بأنه «يكره نقد المتقابلات» ؛ لذا يقصر كراهيته على هذا المنهج البلاغى الخاص المستمدّ من شاتوبريان . ونقد دى سنجتيس هو نفسه «مقارن» دوما ، لكنه يقارن بين كليات ، بين أعمال ، بين شعراء مثل دانتي وبوكاشيو ، بين أريوستو وتاسو ، لكي يشخص ويضفي طابعا فرديا وليس مثل جيراردان لكي يضفى طابعا خلقيا على الشخوص الروائية أو للبرهنة على تفوقية الكلاسيكيات على الرومانسيات .

(٢١٢) «نظرية الأدب وتاريخه» ، المجلد الأول ، ص١٠٥ – ١٠٨ .
(٢١٣) «تذكريات» ، ص١٧٩ ، «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص١٩٢ ، ص٢٣٠ .
(٢١٤) «نظرية الأدب وتاريخه» ، المجلد الثانى ، ص٧٢ ، «جياكومو ليوباردى» ، ص٢٨٢ .
(٢١٥) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص١٠٧ – ١٠٨ ، ص١١٠ .
(٢١٦) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص١٣٠ ، «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص٦ فى الملاحظات فى الهامش أسفل الصفحة .
(٢١٧) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص١١٠ ، ص٢٥٢ – ٢٦٧ .
(٢١٨) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص١٣٤ .

ودى سنجتيس يقدر من بين النقاد الفرنسيين التاريخيين فيلمان تقديرا كبيرا . وكتابه «تاريخ أدب القرن الثامن عشر» يلقى الثناء بسبب المهارة التى توحى بها المبادئ والأحكام فيما يبدو مجرد سرد مباشر . زيادة على ذلك فإنه يقول عن فيلمان إنه بدون قوة إبداعية وبدون أصالة : «إنه أديب بالمعنى القديم للكلمة تهمه البلاغة الغاية ، فن التحدث على نحو جيد»[٢١٩] ويلمحّ دى سنجتيس عَرَضاً للنظرية الوسط (المبالغ فيها) عند هيبوليت تين[٢٢٠] ، ونحن لانسمع شيئا بالتفصيل عن النقاد «السيكولوجين» الفرنسيين . ولايذكر سانت - بوف إلا تلا شعرات بسبب مقاله «الدفاعى والمتوسط القيمة» عند ليوباردى[٢٢١] . وكتاب الفريد ميزيير عن بترارك يعد مثالا تحذيريا للنقد السيكولوجى «إن المؤلف معزول عن عمله وتجرى دراسته فى وقائع حياته ، فى نواقصه وفضائله ، فى صفاته . والحكم على الرجل دقيق بشكل أو بآخر، ولكن ليس على العمل فهذا لايظهر»[٢٢٢]. زيادة على ذلك فإنّ دى سنجتيس نفسه قد مارس النقد السيكولوجى من نوع مختلف . لقد رفض الشرح القائم على سيرة الحياة ، لكنه مهتم بشكل عميق - فى عدد كبير من أفضل مقالاته المعروفة - بسيكولوجية الشخوص التى يبدعها شعراؤه ، وهكذا نجد أن المقال عن (فيدر) لراسين يستبعد كل المقتضيات التجريدية عن الاحتمالية والتلوين التاريخى والأخلاقيات ، وينتهى إلى أن «التراجيديا قد تكون لها كل هذه الملامح ، ومع هذا تكون متوسطة القيمة تماما»[٢٢٣] أن مايهم هو أن راسين قد أبدع شخصية حية ، امرأة حية فى كل تناقضاتها وتذبذباتها . والنقد هو تحليل خالص لسيكولوجية فيدر : والتمثيلية كتمثيلياته قد جرى إهمالها ، والوسط الأسطورى يُستبعد على أنه مجرد فخ . والذوق الواقعى للقرن التاسع عشر الذى قد يجعل راسين شيئا شبيها بالرائد لساردو[٢٢٤] أو إبسن يحدد التصور الكلى . والمقالات الرائعة للغاية عن «الجحيم» لدانتى هى أيضا دراسات ذات طابع سيكولوجى وهى فى الغالب مقالات

(٢١٩) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص١٣٩ - ١٤٠ ، «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص١٧٥ .
(٢٢٠) «دراسات نقدية» ، المجلد الثالث ، ص١٧٢ .
(٢٢١) «جياكومو ليوباردى» ، ص٢٨٦ ، ص١٥ ، «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص٢٤٢ .
(٢٢٢) «دراسات نقدية عن بترارك» ، ص٩ .
(٢٢٣) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص١٢
(٢٢٤) فكتورين ساردو (١٨٣١ - ١٩٠٨) : مؤلف فرنسى له كوميديات ومسرحيات تاريخية . (المترجم) .

مستقرة صراحة . إنها كلها تبدأ بإزاحة العقبات من أجل فهم دقيق وذلك باستبعاد التفسيرات التاريخية والمجازية . وكلها تركز على التحليل النفسى للشخوص وتفسير لرؤية الشاعر تجاههم . وهكذا يحدد دى سنجتيس شخصية فرنشيكا دى ريمينى – عاطفها وخجلها ، رقتها الأنثوية وشفقة دانتى عليها ومعرفته بخطيئتها[٢٢٥]. والمقال عن فاريناتا يسترجع الفعل ويشرح كيف أن دانتى عهد للانطباع الناجم عن نهوض فاريناتا من كفنه الملتهب والدور الذى يلعبه تدخل والد كالفاكانتى فى زيادة العظمة الهادئة للإنسان الذى «يمسك الجحيم بسخرية كبيرة»[٢٢٦]. والمقال عن أوجولينو يعلّق أيضا – خطوة خطوة بل بيتا بيتا – على الحكْى . وهو يوجه الانتباه للروابط والتوقعات لكى يشرح الشخصية والانسان الذى يفرك يديه غضبا فى البرج هو نفس الرجل الذى سوف يقضم جمجمة خائنه فى الجحيم[٢٢٧] ويؤسس دى سنجتيس انطباعا لما هو عملاق ولما هو غامض . وهو على عكس عادته يؤكد النورانية والتحديدية ، ويعترف ويطور الأمور الملتبسة لبيت الشعر .

«وأكثر من هذا ؛ إن من يتألم يكون قادرا على الصوم!»[٢٢٨]

إن النقد يصبح مثيرا ، بل حتى باثا للانطباعات ، لكنه يحافظ على أساس فى قراءة دقيقة للنص موجه نحو التفسير السيكولوجى . ودى سنجتيس يرد على مثل هذه الأسئلة . ما هى مشاعر أو جولينو نحو أبنائه؟ نحو روجييرو؟ نحو دانتى؟ إن غضب روجير وليس موت أو جولينو بل موت أبنائه . وانفجار دانتى بالكراهية ضد بيزا يتفق مع التناسبات غير الإنسانية الهائلة لخطيئة روجييرو[٢٢٩] . وعلى أى حال فإن دى سنجتيس يمضى شاردا على نحو سيئ عندما يجعل بيير ديللا فينى يتحدث بالاستعارات والمجازات الطريفة والأطروحات المضادة ؛ «لأنه لا يتأثر بما يقوله»[٢٣٠]

(٢٢٥) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص٢٤٦ – ٢٤٧ ، ص٢٥٢ – ٢٥٣ ، ص٢٥٥ .
(٢٢٦) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص٢٩٤ .
(٢٢٧) «دراسات نقدية» ، المجلد الثالث ، ص٢٨ .
(٢٢٨) «الجحيم» ، المقطع ٣٣ ، البيت ٧٥ ولاحظوا أن كروتشه (العدد ١٤) استنكر بشدة إقرار دى سنجتيس باللالتباس والغموض .
(٢٢٩) «دراسات نقدية» ، المجلد الثالث ، ص٤٢ – ٤٤ .
(٢٣٠) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص١١٦ .

وسيصعب أن نتخيل مفارقة تاريخية وتشوشا شديدا أكبر بين الحياة والفن . هنا نجد أن مشاعر الشخصيات ودوافعها تشكل الاهتمام الرئيسى فى نقد دى سنجتيس .

ولكن واضح أن هذا جانب واحد فحسب من نقد دى سنجتيس التطبيقى . إن عظمته تكمن فى ربطه المتتابع برؤية تاريخية وخطاطية مع نقد مُنَقِّب مكثف لعالم الشعر . وداخل هذه الخطاطية يقترح الأمور الجوهرية لعلم جمال يطور ويشير إلى الموضوعات الدالة المتكررة للنقد الرومانسى (العضوية ، الشكل العينى ، ذاتية الفن) بنجاح شديد ، حتى إنه كان قدرا على ممارسة تأثير قوى على كروتشه وأتباعه ، لكن مكانة دى سنجتيس ليست هى مكانة الرائد ، بل بالأحرى أنه هو قام بعملية تركيب وهو الذى دمج التاريخ الهيجلى بعلم الجمال الجدلى الرومانسى وحولهما كليهما إلى سياق جديد تمّ فيه إسقاط الميتافيزيقا ، وتم فيه تمثل الروح الايجابية والواقعية الجديدة . ومكانته التاريخية (وإن كان هو يختلف بطبيعة الحال اختلافا شاسعا فى نظرياته وتطبيقه) مماثلة لمكانة بلنسكى فى روسيا وتين فى فرنسا . إن الثلاثة : دى سنجتيس وبلنسكى وتين قد استوعبوا النزعة التاريخية الهيجلية وعلم الجمال الرومانسى وعدلوها من أجل احتياجات عصرهم ومكانهم واحتفظوا بحقائقهما الجوهرية، ومن ثم أسلموهما للقرن العشرين . غير أن إنجاز دى سنجتيس يتجاوز بكثير دوره التاريخى: فبالرغم من الانزلاقات إلى نزعة تعليمية ونزعة مفرطة فى الانفعالية كتب ماييدو لى أجمل تاريخ فى أى أدب قد كُتب حتى الآن . إنه يجمع بنجاح خطاطية تاريخية عريضة مع نقد دقيق ، يجمع النظرية مع التطبيق ، يجمع التعميم الجمالى مع التحليل الجزئى . وإذا كان دى سنجتيس مؤرخا فإنه أيضا ناقد ، وحَكَمٌ عدل على الفن .

I quote from the edition in the Scrittori d'Italia series (Laterza, Bari) thus :

Storia della letteratura italiana, ed. B. Croce (4th ed. 2 vols. 1949), *Sto. Saggi critici,* ed. L. Russo (3 vols. 1952), as *S.C*

La Letteratura italianc nel secolo XIX :

Vol.1, *Alessandro Monzoni,* ed. L. Blasucci (1953), as *Manz.*

Vol.2, *La Scuola liberale e la scuola democratica,* ed. F. Catalano (1953), as *Scuola.*

Vol. 3, *Giacomo Leopardi,* de. W. Binni (1953), as *Leop. Saggio critico sul Petrarca,* ed. E. Bonora (1954), as *Pet.*

La Poesua cavalleresca e scritti vari, ed. M. Petrini (1954), as *Poesia.*

Lezioni sulla Divina Commedia, ed. M. Manfredi (1955) as *Lez.*

Memorie, Lezioni e scritti giovanili, Vol. 1: *La Giovinezza e studi hegeliani,* ed. F. Brunetti (1962), *Gio.*

There is a rival edition, *Opere di Francesco De Sanctis,* ed. Carlo Muscetta, Turin, 1953 ff., projected at 21 volumes, of which 11 had appeared by 1961. Each volume has a long Marxist-slanted introduction by Muscetta, N. Sapegno, and others.

I quote *Teoria e storia della letteratura,* ed. B. Croce (2 vols. Bari 1926), as *Teoria.*

Translations

History of Italian literature, trans. Joan Redfern, 2 vols. New York 1931; reprinted 1959. Brief foreword by Croce.

De Sanctis on Dante, ed. J. Rossi and A. Galpern, Madison, Wisc., 1957

Comment

Attisani, Adelchi, "L'estetica di F.De Sanctis e dell' idealismo italiano," in *Momenti e problemi di storia dell' estetica* (Milan, 1959-61), pp. 1930-1580.

Binni, Walter, ed., *I Classici italiani nella storia della critica,* 2 vols. Florence, 1954-55. Special sections on De Sanctis.

Binni, Walter, "Amore del concreto e situazione nella prima critica desanctisiana," in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* (Florence, 1951), pp. 99-116.

Biondolillo, F., *La Critica di Francesco De Sanctis* (Naples, 1936).

Thin.

Borgese, G.A., "De Sanctis," in *Studi di letterature moderne* (Milan, 1915), pp. 3-19. Short, high praise.

____, "Francesco De Sanctis," in *Storia della critica romantica in Italia* (Florence, 1949; original ed. 1905), pp. 331-42. The concluding criticism.

Breglio, Louis A., *Francesco De Sanctis : Life and Criticism,* New york, 1940. Informative, descriptive.

Cantimori, Delio, "De Sanctis e il 'Rinascimento," *Società, 9* (1953), 58-78.

Cesareo, G. A., "L'Estetica di F. De Sanctis," in *Saggio su l'arte creatrice* (2d ed. Bologna, 1921), pp. 305-42. Vaguely Crocean.

Cione, Edmondo, *L'Estetica di F. De Sanctis* (2d ed. Milan, 1945). Fullest and best Crocean exposition.

Contini, Gianfranco, Introduction to *Scelta di Scritti Critici di Francesco De Sanctis* (Turin, 1948), pp. 11-43. Excellent. Emphasis on "Situation" and interest in style.

Croce, Benedetto:

1. "Le Lezioni sulla letteratura italiana del secolo XIX" (1896), in *Una Famiglia di patrioti ed altri saggi storici e critici* (3d ed. Bari, 1949), pp. 163-71.

2. "Francesco De Sanctis e i suoi critici recenti" (1898), ibid., pp. 123-239.

3. "Gli 'Scritti Vari" (1898), *ibid.*, pp. 173-89.

4. "Francesco De Sanctis" (1902), in *Estetica* (8th ed. Paris, 1945), pp. 400-12.

5. "De Sanctis Schopenhauer" (1902), in *Saggio sullo Hegel* (4th ed., Bari, 1948), pp. 354-68.

6. "Per la nuova edizione del' Saggio sul Pertarca"

(1907), in *Una famigha, op. cit.*, pp. 241-52.

7. "Francesco De Sanctis" (1911), in *La Letteratura Italia* (5th ed. Vol . 1, Bari),357-78.

8. "Come fu sctitta la 'Storia della letteratura italiana' " (1912), in *Una Famiglia, op. cit.*, pp. 267-76.

9. "De Sanctis e l'Hegelismo" (1912) in *Saggio sullo Hegel* (4th ed. Bari, 1948), pp. 369-95.

10. "Il De Sanctis e il pensiero tedesco" (1912), in *Una Famiglia, op cit.*, pp. 227-86.

11. "Le Lezioni del De Sanctis nella sua prima scuola e la sua filosofia" (1913), *ibid.*, pp. 287-92.

12. "I Giudizio del De Sanctis sul Metastasio," In *La Letteratura italiana del settecento* (Bari, 1949), pp. 15-23.

13. "Il Posto del De Sanctis nella storia della critica d'arte" (1950), in *Indagini su Hegel* (Bari, 1952), pp. 216-21.

14. "La Determinatezza dell' espressione poetica," in *Letture di poeti* (Bari, 1950), pp. 298-300. Comments on Ugolino essay.

Debenedetti, Giacomo, "Commemorazione del Francesco De Sanctis," in *Saggi critici*, new series (Roma 1945), pp. 3-23.

Formigari, Francesco, "Il concetto dell' arte nella critica letteraria di Francesco De Sanctis," *Giornale Critico della Filosofia, 3* (1922), 33-57, 126-52. Gentile's point of view.

Fubini, Mario, "Francesco De Sanctis et la critique littéraire," in

Cahiera d'histoire mondiale, 7 (1963), 342-62. Italian version in Roman ticismo italiano (3rd ed. Bari, 1965), pp. 249-77.

___, "Il Giudizio del De Sanctis sul Metastasio e una questione di storia letteraria," ibid., pp. 235-44.

___, "Racine et la critique italienne," in *Dal Muratori al Baretti* (2d ed. Bari, 1954), pp. 397-448. Contains discussion of the essay on *Phédre.*

Galletti, Alfredo, "Il Romanricismm tedesco e la storia letteraria in Italia," Nuova Antologia, 268 (1916), 135-53.

Gaspary, Adolf, "Francesco De Sanctis," *Archiv für das Studium der neueren Sprachen, 53* (1874), 129-40, and *54* (1874), 1-38.

Gerratana, Valentino, "Introduzione all' estetica desanctisiana," *Società, 9* (1953), 22-57. Marxist interpretation.

Getto, Giovanni, "La Storia della letteratura del De Sanctis," in *Storia delle storie letterarie* (Milan, 1942), pp. 305-52.

Holliger, Max, *Francesco De Sanctis: Sein Weltbild and seine Aesthetik,* Basil diss., Freiburg in Switzerland, 1949. Emphasis on ethos.

Lombardo, Agostino, "De Sanctis e Shakespeare," in *English Miscellany, 7* (1956), 91-146.

Neri, Ferdinando, "Francesco De Sanctis e la critica francese," in *Storia e poesia* (Turin, 1944), pp. 223-90.

Orsini, Napoleone, "De Sanctis, Hegel e la 'situazione poetica," *Civiltà Moderna, 14* (1942), 138-40.

Parente, A., "L'Estetica di Francesco De Sanctis e i suoi limiti," *La Nuoval Italia, 7* (1936), 207-12. Crocean.

___, "Pensieri di Francesco De Sanctis intorno alla musica," *La Rassegna Musicaie, 7* (1934), 169-85.

Petronio, G., "De Sanctis e Quinet," *Romana, 3* (1939), 321-45.

Raya, Goino, *Francesco De Sanctis,* ist ed. Palermo, 1935; 2d ed. Milan, 1952.

Rossi, Joseph, "De Sanctis' Criticism: Its Principles and Method," *PMLA, 54* (1939), 526-64. Informative, Crocean.

Russo, Luigi, "La 'Storia' del De Sanctis," in *Problemi di metodo critico* (Bari, 1950), pp. 184-208.

Sapegno, Natalino, "De Sanctis e Leopardi," *Società, 9 (1953), 79-87.*

Schalk, Fritz, "Einleitung" to German translation (be Lili Sertorius) of *Geschichte der italienischen Literatur* (2 vols. Stuttgart, 1941), I, ix-xxx. On Hegel and De Sanctis.

Toffanin, Giuseppe, "De Sanctis e il Rinascimento," *La Rinascita, 4* (1941), 169-205. Violently polemical. Reprinted in *La Religione degli Umanisti* (Bologna, 1950), pp. 183-220.

(٦)

النقد الإيطالى بعد دى سنجتيس



مع نشر كتــاب دى سنجتيس العظيــم «تــاريخ الأدب الإيطــالى» لم يحــدث – وباللغرابة بما فيـه الكفايـة – أن تمت مراجعته . وفجأة جرى استبعاد دى سنجتيس أو تجاهله كناقد وعالم جمال لم يرق إلى متطلبات الدراسة الأدبية الإيجابية الحديثة . وفى سنة وفاتـه نفسهـا (١٨٨٣) بدأت «صحيفة تاريخ الأدب الإيطالى» فى الصدور مع إعلان برنامج يؤكد – باكتساح – أن التاريخ الأدبى الإيطالى لم يحدث له تقدم منذ يترابوسكى [1]، وأن «المركبّات العبقرية – بشكل أو بآخر – بدل أن تعتمد على الدراسة المباشرة للوقائع ، اعتمدت على التصورات المسبقة الجمالية والسياسية والفلسفية ، وبهذه الأمور حاولت أن تفسر وترتب الوقائع بشكل سيئ الجمع والرصد ، بل حتى عاودت تأسيس التاريخ بشكل نسقى» . إن التاريخ الجديد سوف يحط على «دراسة مباشرة للصروح والروائع» و «سيناًى عن أى بناء نسقى» [2] . وكانت هناك جماعة كاملة من الباحثين الأشداء قد ظهروا فى ذلك الوقت . لقد بدّلوا المناخ العقلى تبديلا كاملا . وقد تراجع النقد إلى مجرّد العرض التحليلى اليومى أو كتابة المقال بشكل مؤدب ، بينما التاريخ الأدبى – بما فيه من بحث فى القديم والتحرير وتتبع المصادر والتأثيرات والسيرة والتفسير التاريخى فى إطار الأصول والخلفيات – احتل مركز الصدارة فى الدراسات الأدبية . ويمكن للإنسان أن يتحدث حتى عن «مدرسة تاريخية» تجمعت حول عدد قليل من الباحثين العظام لم يكونوا نقادا بل حتى كانوا فى الغالب أعداء للنقد رغم أن التصورات المسبقة النقدية والنظريات ظلت باقية فى عملهم دون أن يتساءلوا حولها بوضوح أو يدركوها بجلاء .

والتأكيد المتوارث من الرومانسية الألمانية على العنصر الشعبى وعلى الأصول كان الأقوى فى البحث المكثف المكرّس لبدايات الأدب الإيطالى ولتراث الأغنية الشعبية الإيطالية . والساندرو دنكونا (١٨٣٥ – ١٩١٤) الذى بدأ أبحاثه عن الأغنية الشعبية فى الخمسينيات دافع عن أطروحتين رئيسيتين فى كتابه «الشعر الشعبى الإيطالى» (١٨٧٨) : انتشار الشعر الشعبى الإيطالى من مركز وحيد وهو صقلية وتطور تركيباته الوزنية من نظم أصلى قائم على أربعة أبيات إلى أشكال أكثر تعقيداً دومًا . [3]

(١) جيرولامو يترابوسكى (١٧٣١ – ١٧٩٤) : باحث إيطالى أمين مكتبة ، له «تاريخ الأدب الإيطالى» فى ١٣ مجلداً (١٧٧٢ – ١٧٨٢) . (المترجم) .

(٢) المجلد الأول ، ص ٢ .

(٣) انظر : فيتوريوسانتولى : «دراسات فى الأدب الشعبى» فى س. انطونى ور. ماتيولى : «خمسون عامًا من الحياة الثقافية الإيطالية ١٨٩٦ – ١٩٤٦ » (نابولى ، ١٩٥٠) المجلد الثانى ، ص ١١٥ – ١٣٦ .

والمماثلات البيولوجية والصيغ ذات طابع الشاعر سبنسر سادت القاموس الشعرى ، لكن التأكيد على النظريات كان أقل مما هو على التواصل ووصف المادة الجديدة الوفيرة ، وكذلك فى عمله العظيم الآخر «أصول المسرح فى إيطاليا» (١٨٧٧) ، وكذلك فى دراساته الرائدة العديدة عن الرواد السابقين على دانتى .[٤] إن دومينكو كومباريتى (١٨٣٥ – ١٩٢٧) كان لديه المزيد من التخيل التاريخى والمشاعر الأدبية . وكتابه «فرجيل وسط عصره» (١٨٧٢) يتتبع أسطورة أو صورة فرجيل فى العصور الوسطى مع وجود معرفة واسعة ، وفى فصل عن دانتى يشرح بشكل نهائى اختيار دانتى لفرجيل كدليل له خلال تجواله فى العالم الآخر . والحدة التى يميز بها كومباريتى بين التراث الثقافى الذى استمد منه دانتى والخرافات الشعبية لفرجيل التى يفترض منها أنها مستمدة من التراث الشفوى لمدينة نابولى قد جرى نقدها على أنها خرافة رومانسية[٥] ، ولكن مهما يكن الاعتراض على تفاصيل كتاب كومبارتى فإنه قد نجح فى بعث عقلية العصور الوسطى . إنه دراسة شهيرة ليست مجرد تراكم آراء بل تفسير متعاطف لدواعى تولد صورة وتولد شهرة .

وعلى الرغم أن بيوراجنا (١٨٤٧ – ١٩٣٠) مثقف شأنه فى هذا شأن الآخرين فإنّه يبدو أنه يمثل مرحلة من الوعى النقدى الأدبى . وكتابه «مصادر أورلاندو الثائر» (١٨٧٦) يفترض أن ملحمة أريوستو يمكن أن تنقسم إلى الشواهد السابقة ، وأن هناك شيئًا محطمًا قد تمت البرهنة عليه ؛ لأن هذه القصيدة تنبع من بوياردو[٦] . وهناك جزء آخر مستمد من رواية قديمة وأجزاء أخرى من أوفيد أو فرجيل أو ستاتيوس .[٧] ويؤكد راجنا أنه «لا يوجد مبدعون بالمعنى المطلق للكلمة . إن منتجات التخيل لا تتملّص من قوانين الطبيعة الكلية . كما أن ما هو جديد إذا ما نظرنا إليه بدقة ليس إلا تحول القديم . وكل شىء يفترض سلسلة من الأشكال السابقة ؛ والإضافات قد تكون سريعة بشكل أو بآخر ، لكنها دائمًا تدريجية . «وابتكار أريوستو هو غالبًا ابتكار ناقص ، ومن ثمّ فإنّ راجنا لا يجيب على السؤال عما إذا كان ما استعاره أريوستو يقلل من قيمته بكلمة (لا) الحاسمة» . «إذا كان هو نفسه قد ابتدع الكثير الذى لديه من الآخرين فإن

(٤) «البشارة بدانتى» (فلورنسا ، ١٨٧٤) .

(٥) جيورجيو باسكوالى فى المقدمة لإعادة طبع «فرجيل والعصر الوسيط» ، مجلدان ، فلورنسا ، ١٩٣٧

(٦) ماتيو ماريا بوياردو (حوالى ١٤٤١ – ١٤٩٤) : شاعر إيطالى اشتهر ملحمته التاريخية التى لم تكتمل «أورلياندو الخالد» (١٤٨٧) . (المترجم) .

(٧) شاعر رومانى (حوالى ٤٥ – ٩٦) مؤلف أشعار غنائية له قصائد فى مدح الإمبراطور . (المترجم) .

هناك أكثر من ورقة غار سوف تنضاف لإكليل عظمته» [٨] . والقصيدة المتطورة تتضمن أيضًا المزيد من التأمل لكنها بالمثل شاملة «أصول الملحمة الفرنسية» (١٨٨٤) وهو كتاب يقف في صف الاشتقاق والاستجلاب من الآخرين بشكل مطلق لا مثيل له من أناشيد المآثر والتي فيها الملاحم الألمانية المفترضة في عصر الميروفنجيين [٩] . وفي كلا الكتابين ، فإنَّ رد الأعمال الفنية إلى موضوعات دالة متكررة فردية وأطروحات ... الخ ، والتي يقوم الشاعر بمجرد ربطها معا على نحو مايحدث في طبقة الفسيفسات قد تقدمت كثيراً حتى أن الوجود عينه للشكل الفردي يغيب عن البصر .

إن المشكلات الصورية والشفوية والوزنية الخائبة كلية عند راجنا جذبت انتباه فرنشيسكو روفيديو (١٨٤٩ - ١٩٢٥) ، لكنها أصبحت أيضا خارجية ومعزولة وجرى تناولها على نحو ذرى متجزئ . ورواية «خطبة العروس» (١٨٧٨) كانت الاختبار الدقيق النافذ للطبعتين للرواية العظيمة ، ومن ثم جرت مناقشة «مشكلة اللغة» . وكتاب «النظم الإيطالي وفن الشعر في العصور الوسطى» (١٩١٠) وضع الأساس لتاريخ الأوزان الشعرية الإيطالية ، وهو حقل أُهمل للأسف حتى اليوم . وكثير من الكتابات الرائعة عن دانتي تعلّق على الصفحات بشكل لصيق - أحيانًا كما هو الحالي عن أغنية أوجولينو في إشكاليـة مفتوحـة مع آراء دى سنجتيس . ولكن عندما يحاول روفيديو النقد فإنه لا يجاوز عملية إضفاء الطابع الأخلاقي والاعتراضات التافهة الشفوية والهجوم الحاد على تاسو الذى ينقصه العقل والطابع وكتابة الإيطالية غير السليمة تبدو وقد جرى توجيهها توجيها خاطئًا تمامًا [١٠] .

والوحيد من الجماعة الذى كتب تاريخًا عامًا عن الأدب الإيطالى كان أدولفو بارتونى (١٨٣٣ - ١٨٩٤) وكتابه «تاريخ الأدب الإيطالى» (سبعة مجلدات ١٨٧٨ - ١٨٨٤) لا يصل إلا إلى بترارك ، لكنه كان إعادة اختبار جديدة لكل النصوص والوثائق غالبًا بروح شكاكة تتشكك في الخرافات الأسطورية وأشكال التراث . والمجلد الأول القائم على البحث المتجسد في كتابه المماثل «القرون الأولى من الأدب الإيطالى» (١٨٨٠) هو مسْح بارع للأجناس الأدبية في العصور الوسطى، والذى يحاول أن يرسم صورة للعقلية في العصر الوسيط ، والمجلد الأخير عن بترارك كان أول دراسة عامة

(٨) «أصل أورلاندوفيو بوسو» (الطبعة الثانية ، فلورنسا ، ١٩٠٠ ، ص ٦٠٩ .

(٩) أول أسرة حاكمة من الأفرنك في منتصف القرن الخامس .

(١٠) هناك طبعة كاملة من «الأعمال الكاملة لفرنشيسكو روفيديو» في ١٨ مجلداً ، روما ، كاسرتا ، نابولي ، ١٩٢٣ .

عن الرجل وكل كتاباته المتناثرة . والفروض النقدية الضمنية هي على أى حال بسيطة على نحو غريب . إن بارتولي دنيوى ، ضد الكهنوت ، وضد الزهد ، وهو يجند أى شيء يمكن أن يعتبره «وثنيا» أو «واقعيا» أو «حديثا» . وهو يتطلع إلى مثل هذه المعالم فى «الحكاية الشعرية الهزلية» (الفابليو) فى الشعر الدينى عن الرهبان (الجوليارد) والهجائيات الاستعراضية الساخرة، ودائمًا ما يشيد بأى مدح للحب المادى أو الطبيعة؛ لأن هذا مضاد للعصور الوسطى . وحتى النقص فى الملحمة الإيطالية يجرى تفسيره على أنه برهان على النزعة الوصفية الإيطالية ، وتناقضها مع أى «عمل أسطورى ، مع أى تطوير شعرى للحكمة» . «إن الواقعية هى الخاصية المميزة للفن الإيطالى ؛ لا يوجد خلاص خارج مجالها» [١١] . وهناك قدر هائل وقوة تنظيمية كبيرة ، وكثير من الفطنة عند كل هؤلاء المؤلفين ، ولكن يوجد أيضًا عدم قدرة غريبة بالنسبة للتحليل الجمالي أو حتى رد فعل إحساسى ، نقص فى الاستبصار بالمشكلات النقدية التى يشاركون فيها بالطبع مع التيار الكلى للدراسة الوضعية للعصر سواء فى ألمانيا أو فى فرنسا أو الولايات المتحدة الأمريكية .

زيادة على ذلك فإن دى سنجتيس له تلاميذه ومريدوه وأتباعه . لقد كان دوفيديو واحدا منهم ، لقد تصرف ضد منهجه فى البداية ، ولكن أدرج فيما بعد جردا تعاطفيا عن «دى سنجتيس كمحاضر ومدرس» (١٩٠٣) وهو يؤكد - بشيء من العدالة وعلى وجه الاحتمال - أن دى سنجتيس لم يشجع العمل فى النقد من جانب تلاميذه ، وكان عاجزًا عن توصيل منهجه . واعتنق دوفيديو وجهة النظر المريحة الذاهبة إلى أن منهج دى سنجتيس بكل بساطة - لا يقدر على التوصيل والتواصل - وأنه شخصى ، وأن الحاجة للعصر هى البحث التجميعي والذى يمكن حتى للتلاميذ من أصحاب الألمعية المتوسطة أن يساهموا فيه بشيء له قيمة . [١٢] والإعجاب بالأستاذ ، ويظل نائيا أو بالأحرى يظل شخصيا بشكل خالص .

وليس الأمر على هذا النحو بالنسبة لفرنشيسكو تورّاكا (١٨٥٣ - ١٩٣٨) وهو تلميذ من تلامذة دى سنجتيس فى نابولي . لقد دافع عن عمل دى سنجتيس بفصاحة، وهو يؤكد الجوانب عند دى سنجتيس التى لابد أن تستجيب للعصر الجديد : تزكيته للبحث وحتى البحث التجميعي واهتمامه، وخاصة فى المحاضرات المتأخرة عن ماتسونى

(١١) المجلد الأول ، ص ١٧٠ .

(١٢) «محاضرات وتعاليم دى سنجتيس» (١٩٠٣) فى الأعمال الكاملة ١٤٥ مجلدا .

وبيوياردى لدراسة الوسط التاريخي والتطور السيكولوجي .[١٣] ولقد تمسك تورّاكا بشدة ببعض عقائد دى سنجتيس المحورية . فعلى سبيل المثال رأى أن «الغاية القصوى للنقد هى فحص العمل الفني فى ذاته ، ما فيه من خاصية لصيقة به ، والتى بها وحدها يكون حيا» . وهو يرفض بحدة الرأى الذاهب إلى أن الفنان عليه أن يساهم بالضرورة في تحسين المجتمع . وحينئذ يصبح ناقدا ، فيلسوفا ، وليس فنانا . «إن مهمته الوحيدة هى أن يعطى كيانا وحياة لصوره ، والتى لا يستطيعها هو ، لو كان فنانا حقا ، ويشيد قبليا وفق نموذج تصورات سابقة»[١٤] . لقد كان تورّاكا واحداً من أوائل النقاد الذين أعجبوا بفرْجا[١٥] وذلك بسبب واحد هو قدرته على العرض بينما هو يرفض نظرياته.[١٦] وكيان كتابات تورّاكا هو على أى حال سعة المعرفة الخالصة ، ومعظمه «أدب مقارن» ، دراسات عن المصادر والتأثيرات ، أو أبحاث عن المسرح فى العصور الوسطى ، والشعر الغنائى فى صقلية ودانتى الذى كرّس له تورّاكا تعليقا تفصيليا حافلا بالمعرفة التاريخية والملاحظة الحساسة[١٧] . ولكنه فى كل كتبه الثقافية العديدة يوجد لب قوى من الحكم النقدى والإحساس العام . وهناك بحث «النساء الواقعيات والنساء المثاليات» يتحدث بروعة على سبيل المثال ضد الضرورة الزائفة فى الاختيار ، الذى طرحه رودولفو رينيه بين النساء المثاليات والنساء الواقعيات فى شعر العصور الوسطى . ويبيّن تورّاكا بقناعة أن النساء أضفيت عليهن الصبغة المثالية بالطريقة عينها فى جميع العصور دون الانقطاع عن الواقعية .[١٨] كما أن تورّاكا يشك بحساسية فى التطبيق الأدبى لمفهوم التطور على الأدب وهو يدرك حقيقة التحولات الفجائية والإصلاحات . كما أنه على وعى واضح بنزعة التشكك والوظيفة الأولية الخالصة لكل مصـادر الدراسات .[١٩] ولسوء الحظ غالبا ما يتشتت ولا يركّز ، وهو

(١٣) «تجارب وأبحاث» (ليفورنو ، ١٨٨٥) .

(١٤) ارجع إلى دى سنجتيس ، ص ١١٣ .

(١٥) جيوفانى فرْجا (١٨٤٠ - ١٩٢٢) : روائى إيطالى زعيم مدرسة الواقعية اشتهر بتصويره للحياة فى صقلية . (المترجم) .

(١٦) عن فرجا انظر «تجارب وأبحاث» ، ص ٢١٧ ومابعدها .

(١٧) المسرح الإيطالي فى القرون الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر ، فلورنسا (١٨٨٥) .

(١٨) «المعطيات الواقعية والمعطيات المثالية» فى «مناقشات وأبحاث أدبية» (ليفورنو ، ١٨٨٨) ، ص ٢٣٨ - ٣٠٨ .

(١٩) «مناقشات» ، ص ٣٤٢ ، ص ٤١٩ ... إلخ .

بلا لون إذا ما قورن بقوة أستاذه . زيادة على ذلك فإنه أفضل تلاميذ دى سنجتيس م: لم نفضل عليه فيتوريو إمبريانى الذى يخطئ فى الطرف المقابل فى أنه يتصرف ويفكر على نحو غريب وعنيد ومتهور .

ولقد تعرّف دى سنجتيس فى زيوريخ على إمبريانى (١٨٤٠ – ١٨٨٦) وقد أصبح وهو فى الثالثة والعشرين محاضرا فى الأدب الألمانى بجامعة نابولى . وقد ألقى محاضرة تشيد بفصاحة ناشد فيها طلابه الحاجة إلى دراسة الآداب الأجنبية . ومحاضرته تتضمّن حجة تذهب إلى أن كل الكتّاب الإيطاليين الكبار هم النقاط القصوى التى بلغت الذرى لتطورات طويلة سبقتهم فى الخارج . إن بترارك يلخص سعر الشعراء المغنين الجوالين وبوكاشيو يمثل الحكايات الشعرية الهزلية (الفابليو) وأريوستو يمثل روايات الفروسية . وما كان يمكن لما نتسونى أن يوجد بدون والترسكوت . [٢٠] وفى كتاب صغير هو «قراءات فى النظم الشعرى وتاريخ الأدب الإيطالى» (١٨٦٩) يطور امبريانى هذه الفكرة داخل خطاطية تطورية . وكل شىء أعظم فى الأدب هو نتاج عضوى لحمْل قومى طويل . وكل عمل فنى هو ضرورى ومنطقى فى موضعه . وهناك خطاطية ثلاثية من «المحاكاة» و «التخيل» و «التشخّص» جرى ابتكارها . وهذه المراحل التقدسية الثلاث تتطابق مع الملحمة والشعر الغنائى والدراما ، وهى فى الوقت نفسه تتطابق مع المراحل الثلاث فى الأدب الإيطالى والتى يمثلها دانتى ، وأريوستو – تاسو ، والفييرى . وكل مرحلة لها وزنها السائد : المقطوعة الشعرية الثلاثية الأبيات (الترتساريما) والمقطوعة الشعرية الثمانية الأبيات (الأتافاريما) والشعر الحر (فرسوسكيولتو) . وكل هذا يبدو أشبه بالنزعة الخطاطية الهيجلية ويرتد إلى العبث من جراء التطرف الذى يطرح إمبريانى بمقتضاه نظرة مجمعة . وكل عمل رائع ينطلق من الشعب ولا يمكن إلاّ أن يكون جزءًا لا يتجزأ من الجهاز العضوى القومى . وكل الأعمال الأخرى هى – كما هو حادث – مسودات للروائع . وداخل هذه الخطاطية التطورية يتمسك إمبريانى بشدة مهما يكن الأمر بتميز الفن . إن الشاعر هو مبدع لا شعورى للشخوص والمناظر ، وليس فيلسوفًا مُقنّعًا أو صاحب نزعة أخلاقية ترتدى قناعًا ، وكل عمل فنى يجب أن يكون وحدة ، يجب أن يكون نموًا عضويًا . [٢١]

(٢٠) «دراسات أدبية والسخرية القبيحة» بإشراف ب. بروتشة (بارى ، ١٩٠٧) ص ١ – ٢٧ .
(٢١) «دراسات أدبية» ، ص ٢٨ – ١١٨ ، ص ٨٢ .

وهذا المطلب من أجل «الوحدة العضوية» مدرج أيضًا في هجوم إمبرياني على «فاوست» لجوته باعتبارها «أحسن الأعمال الخاطئة» (١٨٦٥) . وهذا النقد - رغم المبالغة في عنفه ونزعته التدميرية بإدراج الاستطرادات والوثبات الفكهة - يصعب استبعاده . ويقول إمبرياني إن «فاوست» مسرحية ينقصها المفهوم العضوي . إنها تتكون من ثلاث شرائح منفصلة : ملحمة عن الله والإنسان ، حكاية صغيرة (عن فاوست وجرتشن) وخرافة أسطورية وهي التحالف مع الشيطان . ويُظهر إمبرياني عدم التآزر في عملية تَشَخْصُن فاوست . لا يوجد شيء مشترك بين فاوست في المناجاة الأولى وفاوست الذي يدخل غرفة نوم جريتشن . وفاوست غالبا هو «أكبر شخص قانع يمكن للإنسان أن يتصوره حقا ، إنه شخصية كوميدية حقا» . وإمبرياني يحكم بصفة عامة بالمعايير الكلاسيكية الجديدة ، وهي التناغم واللياقة ووحدة النغم والمشاعر السائدة . ويشعر إمبرياني بأن جوته يتأرجح كثيرًا بين الكوميدي والجليل ، بين التراجيدي والفكاهي . وبجانب هذا فإن إمبرياني (مثل دي سنجتيس وفيشر) بعد أي شيء يكون مجازيًا أو رمزيًا هو شيء غير شاعري ومن ثم يستبعد القسم الثاني من «فاوست» على أنه «تخريف» ؛ حيث إن الفن يجب ألاّ يكون عاما على الإطلاق ، يجب أن يحقق دائمًا صورة ، يحقق فكرة محددة ، يحقق «تشكيلاً خياليًا» خاصا . وتطبيق معيار العضونة والعينية صارم لدرجة أن مسرحية «فاوست» لا يمكن إنقاذها كعمل فني إلا باعتبارها سلسلة من الفقرات الغنائية ، مجموعة صور للجماليات الشعرية .[٢٢] وقد استخدم إمبرياني قوى إشكالية كبيرة أيضًا ضد أشكال الشهرة الشعرية المعاصرة ، وعلى سبيل المثال ضد اليير دي[٢٣] وزانللا ، وهما مع جوته يصنفون على أنهم أصحاب «شهرة سيئة» (١٨٧٢) كما أنه طبق بشكل كبير معياره عن الوحدة على «القراءة اللصيقة» للقصائد . ففي بحث قصير ممتاز والذي يقابل القصيدة التي لها نفس الموضوع والتي يكتبها إيبوليت بندرمونتي[٢٤] وهي عبارة عن فسيفساء من

(٢٢) «الشهرة المستلبة» ، الطبعة الثالثة ، بإشراف ب. كروتشة (باري ، ١٩١٢) ، وخاصة ص ١٤٥ ، ص ٢٢٦ - ٢٢٧ .

(٢٣) أوليير دي (١٨١٢ - ١٨٧٨) شاعر قومي إيطالي قد سُجن لميوله السياسية (١٨٥٢ - ١٨٥٩) وله «رسالة إلى ماريا» (١٨٤٦) . (المترجم) .

(٢٤) إيبوليت بندومنتي (١٧٧٣ - ١٨٢٨): شاعر إيطالي له أشعار سوداوية سبقت الحركة الرومانسية. (المترجم) .

الذكريات وقصيدة يكتبها أليساندرو بوريو وهى عمل فنى عضوى ، ويُظهر إمبريانى الفروق بين الشاعر والناظم[٢٥] . وهو فيما بعد - انطلاقًا من روح التناقض انخرط فى أبحاث عن دانتى تحاول اتخاذ وجهة نظر سيئة فى شخصه ، ولكنها لا ترقى إلاّ إلى تأملات طائشة .

ولقد مات إمبريانى مبكرًا وهو لم يتجاوز السادسة والأربعين من العمر ، ولقد ظل غريب الأطوار ، مشاكسا فظاً ، وهو فى شخصه وأسلوبه يذكرنا بيارتى وتوماستاسيو ، إنه ناقد حقيقى ، لكنه ناقد مثل عمل جوته لم ينضج بعد .

(٢٥) «النظم والشعر» ، فى «دراسات أدبية» ، ص ٢٤٩ .

جيوسوى كاردوتشى
(١٨٣٥ – ١٩٠٧)



في الثلاثين أو الأربعين سنة الأخيرة من القرن التاسع عشر هناك شخصية واحدة هيمنت على الساحة الأدبية الإيطالية . إنه جيوسي كاردوتشي . ونفوذه كشاعر وكشخصية عامة زاد من نقده الواسع المعرفة والإشكالي . ونشاط كاردوتشي يمتد إلى ما يجاوز الخمسين عاما - بدءاً من سن الشباب عندما كان في السابعة عشرة من عمره وقد أعلن معركته ضد الرومانسية إلى آخر مقال «تناول القصيدة في إيطاليا» (١٩٠٢) . وهو في سنواته الأولى المبكرة في فلورنسا أشرف على إصدار الكلاسيكيات الإيطالية ، ومن عام ١٨٦٠ كأستاذ للإيطالية في جامعة بولونيا شغل مكانة كبيرة ، لاقت تقديراً أكاديميا ونفوذا قوميا . ومع انحدار شهرة كاردوتشي كشاعر أساسا منذ الهجوم الرائع الذي شنّه أنريكو توفيز في مقاله «الراعي والقطيع والناي» (١٩٠٩) فإنّ عمله النقدي قد فقد بالضرورة بعض بريقه كانعكاس على الإنسان وشعره ، والذي كان من قبل قد ظهر على أنه المجد الكبير للأدب الإيطالي الحديث . ولكن بصرف النظر عن إنجاز كاردوتشي كشاعر فإنّ النقد احتفظ بقيمته المستقلة . زيادة على ذلك ، فإننا اليوم في حاجة إلى أن نقوم بتمييزات حادة بين العديد من المقدمات والأحاديث والمحاضرات والمقالات والأبحاث التي تشغل حوالي ثلاثة وعشرين مجلدا من ٣٠ مجلدا من الطبعة القومية . ويمكننا أن نستبعد عددا كبيرا من الإشكاليات التي تُطْرح بالطريقة القديمة لشغل الفراغ وغالبا تعلّق جملة جملة على كتابات بعض الخصوم الثانويين . كما أنه من الأفضل أن تسدل حجابا على كثير من البلاغة الرسمية . وعلى سبيل المثال فإن هناك حديثاً لتكريم ليوباردي (١٨٩٨) وهو ليس إلا مستودعا للعبارات الجوفاء مثل «إلى الأمام ، إلى الأمام إلى الوطن ، إلى الحضارة» ، وهذا شيء لا يناسب الإنسان الذي يجري تكريمه[1] . وبالنسبة لأغراضنا فإننا لا نحتاج إلى أن نوجه انتباها تفصيليا لمزايا كاردوتشي العديدة كمحرر بل وحتى كدارس باحث درس مشكلات مثل الشعر الشعبي في بولونيا في القرن الثالث عشر ، وشهرة دانتي في بواكير حياته والتراث النصي لقصائد بترارك[2] . وكاردوتشي باهتمام بجانب من عقليته وتناول رائع لعمله إنما ينتمي إلى الحركة التاريخية . وهو في تصريحاته النظرية غالبا ما يدعو إلى «النقد التاريخي» ليكون «جنسه الأدبي» . وهو في فقرة غنائية يزكّي للشباب الإيطالي «اللذة الخالصة في اكتشاف حقيقة أو صرح جديد في تاريخنا» . وهو يستثير الهواء والعزلة الخاصيين بالمكتبات على «أنهما صحيان ومليئان بالرؤى مثل ما

(١) الأعمال ، المجلد ٢ ، ص ٢٠٣

(٢) الأعمال ، المجلد الثامن ، ص ١٥٥ - ٢٤٣

كان الأمر بالنسبة للهواء والعظمة المقدسة فى الغابات القديمة»[٣] . بل إن كاردوتشى ليذهب إلى أن مثاله هو لرفع التاريخ الأدبى مع المنهج التاريخى الأكثر صرامة إلى مرتبة التاريخ الطبيعى» . ويستطيع الإنسان أن يجمع عدة فقرات يستنكر فيها كاردوتشى دور الناقد كقاض . «الحكم ؟ هذه كلمة ادعائية للغاية فى نظرى . إننى أصارع ، إننى أعجب ، إننى أعلق : إننى لا أحكم»[٤] . وهذه هى فقرة مميزة يبدو أنها تؤكد انخراطه فى الحركات الشكية والنسبية والمضادة للفلسفة والنزعة التأريخية الوضعية فى القرن التاسع عشر .

ولكن رغم أنه ليست هناك حاجة إلى الشك فى رغبة كاردوتشى فى الدقة والموضوعية أو شكّه فى علم الجمال والأحكام القاطعة والنقد التحليلى الفقهى فى وقت واحد . إن تصوره التاريخى عن الأدب الإيطالى هو بكل بساطة تصور رومانسى . إنّ الفن والأدب هما «الانبثاق الخلقى للحضارة ، الإشعاع الروحى للناس» . وهو فى مقالاته الفصيحة «عن تناول الأدب القومى» (١٨٦٨ – ١٨٧١) يتتبع كاردوتشى خطاطية تطورالأدب الإيطالى الأقدم فى أطُر واضح أنها مستمدة من السابقين الرومانسيين عليه مثل جيوبرتى فى إيطاليا والمؤرخين الفرنسيين مثل جنجوينى وفوريل وكينيه ، ج. ب. شاربنتيه وأوزانام وآخرين . لقد جرى تصور الأدب على أنه يمثل القوى التاريخية التى هى أيضا قوى اجتماعية وعرقية . وهو يفترض أن دانتى وبترارك وبوكاشيو يمثلون على التوالى «الأقوام» الإيطالية الثلاثة فى توسكانى : القدماء من المواطنين ؛ الناس الجدد وسكان المدن والفلاحين ؛ وأخيراً الناس الصغار أو العامة[٥]. وهذا التقسيم الشرائحى الاجتماعى والذى هو أيضا تتابع زمنى تخترقه المقولات العرقية إن كاردوتشى يرى «التخيل الدينى فى أوتراريا القديمة غربى إيطاليا وروح إقليم البروفنسال الفرنسى والروح الخفيفة الفرنسية والغريزة العملية والتقدمية عند الجاليات التى فى لومبارد الألمانية وكلها ماثلة فى فلورنسا فى القرن الثالث عشر[٦] . وحتى بعد هذا بسنوات تحدث عن دانتى على أنه جماع العرق الكهنوتى فى أوتراسكا مع العرق المتحضر الرومانى والعرق المحارب الألمانى[٧] . إن القوى الشعبية الرومانية

(٣) الرسائل ، المجلد الخامس ، ص ٦٥ (٢٧ ديسمبر ١٨٦٦) .
(٤) الأعمال ، المجلد ٢٥ ، ص ٩٢ .
(٥) انظر : موجين «كاردوتشى» .
(٦) الأعمال ، المجلد السابع ، ص ٧٢ .
(٧) الأعمال ، المجلد السابع ، ص ٦٩ .

والجرمانية والإيطالية تبدو في الأدب على أنها العناصر الكهنوتية والفروسية والقوميه والتي تتطابق مع الفروق العادية بين الأجناس الأدبية الأساسية في العصور الوسطى (الخرافات الأسطورية ، الروايات ، الشعر الغنائي)[٨] . هذه المصطلحات الملتوية والتعميمات المكتسحة يصعب أن تتمشى مع النقد الحديث . والصورة المثقلة للغاية لعام ألف عندما كانت المسيحية كلها مفترض فيها أنها تنتظر نهاية العالم والصورة القلمية لأصحاب النزعة الإنسانية الإيطاليين الجوابين الباحثين عن المخطوطات في الأديرة تحت رعاية البارونات الألمان - كلها ليست إلا تطريزاً خياليا[٩] . وما يعطي اهتماما نقديا لهذه المقالات على أي حال هو أن دفاع كاردوتشي عن النزعة الإنسانية وإيطاليا الوثنية والكلاسيكية يشعر بأنه هو التراث الإيطالي الحق .

وواضح أن هنا نقطة عدم اتفاق مع دي سنجتيس العظيم ذي القيمة والإنسان . لقد أشار كاردوتشي إلى دي سنجتيس بالأحرى بشكل كله تلطف على أنه «العظيم ، ذو الشأن ، الإنسان» الذي كانت له «انشغالاته المسبقة وتحاملاته ، وهي تحاملات بطبيعة الحال ذات طبيعة فلسفية وجمالية ونقدية هي الأسوأ ؛ لأنه جرى اعتناقها واتباعها بحمية ، والذي كان إلى حد ما ضعيفا في الثقافة[١٠] . ولكن من المؤكد أن كاردوتشي لا يتفق بالأحرى بصفة خاصة مع الخطاطية الشاملة لدى سنجتيس عن مسار الأدب الإيطالي فمنذ المقدمة المبكرة لطبعة لبوليزيانو (١٨٦٣) دافع كاردوتشي بإصرار عن النزعة الإنسانية وعبادة الشكل والكلمة ، ومحاكاة الكلاسيكيات ، وقلّل من شأن أي صراع مع التراث الشعبي . لقد نفى مؤكدا أن «الحركة المتسعة المعرفة كانت خارج التراث القومي»[١١] ، ولقد بدت له «حركة إصلاح» ، عودة إلى روما القديمة ، عودة إلى المصادر الشعبية والقومية للقوة الإيطالية . والأدب الإيطالي في بواكيره برمته من جونيزللي إلى أريوستو يعده «فطريا وقوميا» . وهويرى أن القرن الثالث عشر هو «قرد متفرد ، كلاسيكي وإيطالي» بينما القرن الرابع عشر كان لا يزال «فرديا وله طابع التوسكان» والقرن الخامس عشر «انقساميا واقطاعيا»[١٢] . وهذه العبارات المتناقضة الخفيفة تبدو قوة دفع كاردوتشي وعدد كبير من معاصريه لتمثل دانتي

(٨) الأعمال ، المجلد السابع ، ص ٣٢٧ (١٨٨٨) .
(٩) الأعمال ، المجلد السابع ، ص ٢٣   ٢٤
(١٠) الأعمال المجلد السابع ، ص ٣ - ٥ ، ص ١٠٤ ؛ الأعمال ، المجلد ١٢ ، ص ١٤٠ .
(١١) الأعمال ، المجلد ٢٠ ، ص ١١٠ .
(١٢) «الأعمال ، المجلد ١٢ ، ص ١٤٢ - ١٤٣ .

وبترارك وبوكاشيو فى النزعة الإنسانية وعصر النهضة بالقطع ليست عناصرهم المستمدة من العصور الوسطى . وفى الوقت نفسه إنهم يؤكدون قوميتهم ونزعة الحضارة اللاتينية وكذلك شعبية تراثهم الكلى . وفى حالة بوليزيانو ولورنزو دى مديتشى ينجح كاردوتشى فى استخراج الأدب الشعبى والطابع المهرجانى الشبه الوثنى لشعرهما ؛ ولكن مع دانتى وبترارك واضح أن لدى اردوتشى مصاعبه والتى تخفيها التأكيدات العامة جدا التى تطرح دانتى مقابل العصور الوسطى التى سبقته . وبالفعل ، فى دراسة لصيقة لقصائد دانتى المشتتة (١٨٦٥) فإنه يحاول أن يتتبع تطور دانتى كنسخة موجزة من الأدب اللاتينى الأقدم والمبدأ القائم على الفروسية كان سائدا فى الشعر الغنائى عن الحب العذرى فى بواكيره والعناصر الصوفية والدينية فى الحقبة الوسيطة - واللاهوت المستتير فى الشعر الغنائى فى الحقبة المدرسية المتأخرة[١٣] . وبحيلة غريبة تبدو الحقبة المتأخرة أيضا هى أكبر الحقب الكلاسيكية ومن ثم القومية ، رغم أن ذوق كاردوتشى الحسن جعله يفضل القصائد الدينية والصوفية على أنها أفضل القصائد وذلك من وجهة النظر الجمالية . ويوجد عند كاردوتشى فى الغالب صراع بين أشكال الولع الجمالية والأيديولوجيا والتى عليها أن نجد - مهما يكن الثمن - القومية والكلاسيكية والنزعة اللاتينية عند كل شاعر إيطالى عظيم . وكاردوتشى كناقد يكون فى أفضل حالاته عندما تتعاون الأيديولوجيا مع ذوقه ، عندما يستطيع أني دافع وأن يتتبع التراث الشكلى البلاغى للشعر الإيطالى ، كما يستطيع أن ينغمر فى اهتمامه الحرفى الأصيل بالقاموس الشعرى والأحابيل البلاغية والخطاطيات الوزنية . وفى الفترة المتأخرة جاء اهتمامه بهذه المسائل مما جعله شيئًا أشبه بسلف مبجل للتلاميذ الإيطاليين الجدد أصحاب الأساليب والذين يستجيبون له ضد التعاليم الحادة المضادة للنظرية والمضادة للنزعة الشكلية عند كروتشة . ولقد أدلى بتصريحات متناثرة عديدة عن الأهمية المحورية للشكل فى الشعر والمهارة الفنية واختيار الوزن الحق[١٤] . وكاردوتشى هو بلا شك كثيراً ما يندد بالانفعال الخام والاستلهام ، وهو بصفة عامة يتمسك بالكلاسيكية ضد الرومانسية[١٥]. لكن كل هذا كنظرية يبدو أنه لا يكاد يكون جديدا أو حتى غير عادى ولا يحظى بأن يكون مثالا إطلاقا بدراسة مركّبة للأسلوب .

(١٣) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٣٠٢ .

(١٤) الأعمال ، المجلد العاشر ، ص ١٩٦ - ١٩٧ .

(١٥) الأعمال ، المجلد السادس ، ص ٤٨٤ ؛ المجلد ٢٣ ، ص ١٣٢ ، ص ٣٦٤ «الرسائل» ، المجلد الرابع ، ص ٣٥ (٢٨ مارس ١٨٦٤) .

وكلما ازددنا قربا من مثل هذا المثال يوجد البحث ذو الموضوع الواحد عند كاردوتشي عن قصيدة باريني (اليوم) . ولب بحثه «تاريخ اليوم» (١٨٩٢) يتناوله مع السيرة والخلفية الاجتماعية والتاريخ الأدبي بمعنى المصادر ، وسر لكيفية استقبال القصيدة . إذن فإن الدراسة تحاول شيئاً أكثر من مجرد التناول النقدي الضيق في توليفات على سخرية باريني . كما أن هناك شيئاً شكلياً في الملاحظات على اللغة الشعرية (العناصر المستمدة من فرجيل) والأوزان . ونحن نحصل على تخطيط لتاريخ (الشعراء) الإيطالي وتعليقات عن المجانسة الصوتية وجريان الأبيات وأنصاف النظم[١٦] ... الخ . ولكن كل هذا ليس نزعة أسلوبية حديثة ؛ بل هو تعليق غير نسقي تقدير انطباعي للفقرات المفردة أو الشرح التاريخي .

زيادة على ذلك ، فإن كاردوتشي في طريقته المفككة بالأحرى يعيد بالفعل فحص وتقسيم التراث الشعري الإيطالي . لقد رأى باريني على أنه نقطة ذروة (أركاديا) وليس مجرد نافيها على نحو ما رآه دي سنجتيس والآخرون ، فهُمْ لم يؤكدوا سوى محتوى هذا العمل الأخلاقي الجديد واهتمامه . وكان كاردوتشي في فترة مبكرة قد كوّن مختارات قيّمة مع مقدمات للشعراء الشبقيين في القرن الثامن عشر والشعراء الغنائيين الكلاسيكيين في ذلك القرن ؛ وهو في أواخر حياته تتبع تاريخ القصيدة الإيطالية[١٧] . وهذه المجموعات والمقالات ليست مجرد تاريخ أدبي واسع المعرفة بل هي أفعال من أفعال الذوق حيث أنها تفرز الشعراء (على سبيل المثال سافيولي) والقصائد المهتمة منذ رد الفعل الرومانسي . وكذلك نجد أن المقال عن بواكير شعر فوسكولو التي تشخّص صميمته فوسكولو وحداثته وكلاسيكيته والتقدير الشديد لمونتي وكذلك الإعجاب بمتاستاسيو تتلاءم مع هذا الذوق[١٨] . وحتى محاولة إنقاذ قصائد ليوباردي الوطنية المبكرة[١٩] من براثن دي سنجتيس وا. س. سيزاريو وإن كانت قد استلهمت الدوافع الوطنية والعداوات الشخصية تتفق مع حملته الشاملة (إذا أمكن للمرء أن يستخدم مثل

(١٦) الأعمال ، المجلد ٢٥ ، ص ٤٠٤ – ٤٠٥ ؛ المجلد ٢٦ ، ص ١٧٧ ؛ المجلد السابع ، ص ٤٠٨ («الكلاسيكية الخالدة») .

(١٧) الأعمال ، المجلد ١٧ ، ص ١ أو ما بعدها وخاصة ص ٢٢ وما بعدها .

(١٨) «الشعر الشبقي في القرن الثامن عشر» ، فلورنسا ، ١٨٨ .

(١٩) عن فوسكولو «المراهقة والشباب عند أوجو فوسكولو» الأعمال ، المجلد ١٨ ، ص ١٥١ – ١٨٣ (١٨٨٢) ؛ عن مونتي : الأعمال ، المجلد ١٨ ، ص ١٢٣ – ١٥٠ ؛ عن متاستاسيو ، الأعمال ، المجلد ١٥ ، ص ٢٣٩ – ٢٦٧ (١٨٨٢) .

هذه الكلمة القوية) لصالح التراث الإنسانى الكلاسيكى الجديد للشعر الإيطالى . وكاردوتشى بطبيعة الحال على علم تام جدا بترابط هذا التراث مع التفسخ الأخلاقى والسياسى الإيطالى . وهو نفسه على وعى شديد بدوره كمدرس للأمة لكى تعتنق وجهة نظر الفن للفن لكنه يحتج بالفعل غالبا ضد النزعة التعليمية الضيقة الأفق[٢٠] ؛ وهو بالنسبة للأدب الأقدم يتخذ وجهة نظر تاريخية بسيطة ، وهو يتضايق من المحاولات التى تحكم أوتيسى للأشياء التى تبدو فى نظره وقائع بسيطة للتاريخ . «أيضا فى النقد ، فى شىء من القدرية» . وفى ظل ظروف خاصة من الحكم - كما يقول - فإن هناك أشياء معينة هى وحدها التى يمكن عملها . «إننى أحب - على سبيل المثال - أصحاب النزعة اللاتينية فى القرن الخامس عشر ؛ إننى أحب الأكاديميين فى القرن السادس عشر ؛ أنا أستمتع بضجة شعراء القرية السابع عشر ؛ وأنا أجد عزاء وسط المؤمنين بقصيدة (أركاديا) ؛ وأنا مسرور من الشعراء المتفرنسين» . «إن الجميل هو بالنسبة لعقلى نسبى وأخلاقى بذاته»[٢١] .

هذا التسامح الشامل النسبى هو على أى حال أبعد ما يكون عن الكمال . فنزعة كاردوتشى الدنيوية قوية للغاية ؛ إنه لا يستطيع أن يتسامح بالنسبة لـ «محاكاة المسيح»[٢٢] أو كالدرون ، وهو ينتقد عمله «الحياة حلم» نقدا مريرا[٢٣] . وهو يتباعد عن مانتسولى فقد اعتقد أنه أساسا ينبوع الكاثوليكية المحافظة الرومانسية . وهو يعجب بشعر مانتسونى (وإن كان لديه تحفظات عن قصيدته عن نابليون) ، لكنه انتقد المسرحيات الدرامية وحاول - وهو كبش فداء مزاعم عظمة مانتسونى - حتى أن يقلل من أهمية «خطبة العروس»[٢٤] . وبعض حجج كاردوتشى موجهة ضد الجنس الروائى كله، ضد الرواية الحديثة . ونقص الرواية الإيطالية يبدو فى نظر كاردوتشى برهانه على الطبيعة الشعرية للإيطاليين . وعدم استساغته للرواية (النثرية) يمتد أيضا إلى ستندال وهو لم يجد ضده اعتراضات موجهة للنزعة الأكليريكية . ويؤكد كاردوتشى أن ستندال يكتب «أسلوبا رائعا عاطفيا» وهو «عقيم» بالنسبة لإبداع شخصيات حية[٢٥] .

(٢٠) الأعمال الكاملة ، المجلد ٢ ، ص ١٠٢ - ١٧٥ (١٨٩٨) .

(٢١) الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٠ ، ص ٣٤١ ، «الرسائل» ، المجلد الثانى ، ص ٢٥١ (٣ مايو ١٨٦١) .

(٢٢) كتبها توماس أكامبل (١٣٨٠ - ١٤٧١) وترجمت من اللاتينية إلى الإنجليزية فى منتصف القرن الخامس عشر . (المترجم) .

(٢٣) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع ، ص ١٤ ؛ المجلد ٢٣ ، ص ٢٩ - ٣٠ .

(٢٤) الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٠ ، ص ٢٩٩ - ٢٧٥ وانظر المجلد ٢٠ ، ص ٢٩٠ .

(٢٥) الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٥ ، ص ٢٣٦ .

ولا نحتاج إلى أن نضيف أن كاربوتشي في أواخر حياته استهجن الرواية التجريبية عند زولا باعتبارها «ليست رواية وليست علما» بمثل ما أن الرواية التاريخية «ليست ملحمة وليست تاريخًا»[٢٦] .

وتمجيد كاربوتشي للتراث - الإيطالي - اللاتيني استلهم أيضا نزعته القومية الحارة والتي اتخذت لها في البداية أشكال الخوف من الأجانب بشكل كوميدي ، لكنه فيما بعد تحول إلى تقدير أكثر عدلا بالنسبة لمكانة الأدب الإيطالي[٢٧] . زيادة على ذلك لقد رفض دائمًا مثال الأدب الأوربي . وهذا يبدو له مجرد دال على الواقعة التاريخية عن الهيمنة ، بين الفينة والفينة ، لأحد الآداب : أدب فرنسا في القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، وأدب إيطاليا في القرن السادس عشر وأدب فرنسا مرة أخرى في القرنين السابع عشر والثامن عشر[٢٨] ، والأكثر من هذا بل وأكثر اهتماماته التي امتدت فتجاوزت حدود إيطاليا ؛ لقد عرف وأعجب بفكتور هوجو في زمن مبكر جدا ، ولكنه تعلّم فيما بعد أن يقرأ الألمانية وبعض الإنجليزية . وترجماته ومحاكاته لهايني (حتى النكات في نثره) ، وتأثير الأوزان الكلاسيكية الألمانية على تجاربه في «القصيدة الألمانية» تحمل شهادة على اهتمامه بثلاثة شعراء . جوته وهايني وبلاتن[٢٩] . وكتب كاربوتشي فيما بعد مقدمة تعليقية حارة لترجمة نثرية إيطالية لمسرحية «بروميثيوس طليقًا» للشاعر البريطاني شيلي . وهو في إحدى الرسائل يعترف بأن الإنجليز والألمان هم اليوم «الشعراء الأكثر صدقا» من الإيطاليين[٣٠] .

وكاربوتشي بالرغم من كل تفكك فكره ، هو شخصية جذابة ممثلة فريدة لعدة طرق . إنه يجمع بين التأريخ الرومانسي بمركزيته في «روح الشعب» وبين الكلاسيكية «الوثنية» الإنسانية ، تمجيد شديد كاسح بالتراث اللاتيني مع انتباه دقيق للقراءة

(٢٦) الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٤ ، ص ٣٨٤ .

(٢٧) «الرسائل» ، المجلد الأول ، ص ٦١ - ٦٢ ، ١١ سبتمبر ١٨٥٣ .

(٢٨) الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٥ ، ٢٧٢ - ٢٧٤ ؛ «الرسائل» ، المجلد السابع ، ص ١٠٤ (١٧ فبراير ١٨٧٢) تحدث عن بلاتن على أنه «الفنان والشاعر العظيم» .

(٢٩) تصدير لمسرحية «بروميثيوس» ، ١٨٩٤ ؛ الأعمال ، المجلد ٢٥ ، ص ٣٥٨ - ٣٥٩ ؛ «الرسائل» ، المجلد ١٢ ، ص ٢٠٤ (١٤ فبراير ١٨٨٠) المؤلف ، وأوجست بلاتن (١٧٩٦ - ١٨٣٥) كاتب ألماني له إبداعات شعرية (المترجم) .

(٣٠) باريني في «الأعمال» ، المجلد ١٦ والمجلد ١٧ ؛ بوليسيانو في «الأعمال» ، المجلد ١٢ وبانتي في «الأعمال» ، المجلد ١٠ وتاسو في «الأعمال» المجلد ١٤ ، ص ١٣٩ - ٢٧٥ ؛ وتوسكولو في «الأعمال» ، المجلد ١٨ .

اللصيقة والتفسير وأضرب النصوص المختلفة والخطاطيات الوزنية وظلال المعانى الصوتية . والتعليق على كتاب «القافية» لبترارك (١٨٧٦) الذى أعاد طبعه والتعليق على التعليقات السابقة مثل الطبعة المنقحة الإنجليزية يتعارض معارضة حادة مع التعميمات الخيالية عن الأعراق والشعب والطبقات ، والروح السارية فى محاضرات «تناول الأدب القومى» . وفى موضع ما بين كل هذه الأمور توجد أفضل أعمال كاردوتشى النقدية : التعليق الرائع على بارينى هو والمقال عن «القافية» لبترارك والدفاع عن كتاب «أفيتنيا» لتاسو ودراسة فوسكو لوفى بواكيره[٣١] . إنها شخصيات تاريخية جسّدها ذوق محدد ، وتنقصها الرهافة السيكولوجية والقوة المتفردة اللتان كانتا عند سانت – بوف (والذى أعجب به كاردوتشى أيماء إعجاب) ؛ وينقصها السحر المثير والصرامة النظرية اللذان عند دى سنجتيس ؛ ولكنها إذا ما أخذت فى مجملها بصفة خاصة نجد أنها قد ساهمت مساهمة هامة فى إعادة تفسير تاريخ الشعر الإيطالى ، وهى فى أفضلياتها أمثلة رائعة على النقد التاريخى المتعاطف .

(٣١) انظر «الرسائل» ، المجلد ٨ ، ص ٢٩٣ (٤ أكتوبر ١٨٧٣) .

جويسيبى شيارينى
وبقية الرفاق

لقد نشـ . حول كاربوتشي مجموعة كاملة من أصحاب المقالات (والإنسان يتردد في اعتبارهم نقادا) وقد فعلوا الكثير لجعل الآداب الأجنبية معروفة في إيطاليا . وهناك صديقان شخصيان لكاربوتشي : جويسيبي شياريني (١٨٣٣ – ١٩٠٨) وإنريكو ننكيوني (١٨٣١ – ١٨٩٦) . وشياريني هو تلميذ وقور حافل بالمعلومات كتب باستفاضة عن بايرون وشيلي وكارلايل وهايني مع تأكيد السيرة الحياتية بشكل مستفيض[١]، وقد درس شكسبير بشكل معقول وإن كاد أن يكون بلا أي تصور أصيل. ومعظم المقالات عن «دراسات شيكسبيرية (١٨٩٦) هي دراسات قائمة على السيرة أو الدراسات المصدرية ، بينما بحثه الطويل عن «روميو وجولييت» ليس إلا إعادة حكي مستفيضة مع اقتباسات مختارة وتعليقات عن المعلقين الآخرين . ويعلن شياريني أن «فن النقد هو شيء ذاتي من الناحية الجوهرية وهو يرصد في التحليل الأخير إلى حيث يقول المرء (أنا أحب هذا)، ويقول المرء الآخر : (أنا لا أحب هذا) . إن النقد افتراضي ؛ حيث لا يوجد شيء يؤكد لنا أن طريقنا في الرؤية أسمى من عظماء الماضي[٢] .

أما الصديق الآخر لكاربوتشي فهو ننكيوني وهو غير نقدي في تناوله لطريقة مغايرة : إنه عاطفي وصاحب نزعة أخلاقية ، وهو يفكر – على سبيل المثال – من أن غرق شيلي كان عقابا إلهيا بسبب غرق هارييت . وهو يؤكد لنا ببراءة غريبة أنه لا يوجد شيء غير لائق عند جوته وبيرنز وأن علاقة بايرون بتيريزا جونسيولي هي علاقة أفلاطونية[٣] . لكن ميزة ننكيوني هي في إدراج الشاعر براوننج وأخته في فترة مبكرة عام ١٨٦٧ والكتابة لأول مرة في إيطاليا عن الشاعر سوينبرن ويتمان وهاوثورن وآخرين .

ولم يكن شياريني وننكيوني إلا رجلين متوسطين مثقفين ، بينما كان بونافنتورا زمبيني (١٨٣٦ – ١٩١٦) وأرتوروجراف (١٨٤٨ – ١٩١٣) هما باحثان – ناقدان يستهدفان إيجاد توفيق بين المدرسة التاريخية والنقد التذوقي التقديري . ومؤلف رومبيني الأساسي يخص بترارك وليوباردي[٤] ، لكنه كتب أيضا عن الروائي الإنجليزي بنْيَنْ وملتون ، عن جوته ولسنج . ومقاله عن «الفردوس المفقود» وهو مقال حاد جداً ينتقد فيه الوحدة والتنظيم ، ويتشكى من تصادم الموضوعات الدالة المتكررة – مثل

(١) «دراسات وصور أدبية» (ليفورنو ، ١٩٠٠) مجموعة من المقالات طبعت في سنوات ١٨٨٠ .
(٢) ليفورنو ، ١٨٩٦ ، ص ٣٢٤ – ٣٣٦ .
(٣) «دراسات نقدية في الأدب الإنجليزي» ، فلورنسا ١٨٩٧ .
(٤) «دراسات عن بترارك» نابولي ، ١٨٧٨ «دراسات عن ليوباردي» مجلدان ، فلورنسا ، ١٩٠٢ ، ١٩٠٤ .

تحول الشيطان إلى حية تفحّ ، وزمبيني يتابع هذا إلى قصة «كادموس» لأوفيد – وهو يشير إلى فروق في تشخيص الشيطان – وهو يفسرها بسهولة شديدة نوعا ما باعتبارها صراعا في ملتون بين «التلقائية والتأمل» وواضح أنه قابل لأن يدرك الفروق بين «البطل في حالة حركة والبطل إذا ما جري وصفه»[٥] . وزمبيني في عرض تحليلي متعجل لكتاب «لزيوني» لستميريني يوحي بأن تصحيحاً لنقد دي سنجتيس يجب أن يستهدف إلى تحديد «القيمة الجمالية للعمل ولكن يجب في الوقت نفسه أن نعترف بأهمية المحتوى» ، ويعترف زمبيني «بالشعر الطبيعي ، وما اسميه الشعر الطبيعي للفكرة»[٦] ويؤمن بكروتشة في كتابه الأول عن «النقد الأدبي» (١٨٩٤)[٧].

أما جراف فقد اتخذ من زمبيني مثالا مخيفا بل التشوش الذي انطلق بعد دي سنجتيس. وهو على نحو غير عادل رجل ذو معرفة واسعة عظيمة وقوى تحليلية دقيقة ، لكنه مال إلى الحلول التوفيقية في علم الجمال .

وجراف هو أكثر تمثيلا للتشوشات والتذبذبات في أواخر القرن التاسع عشر . ولقد اعتنق في وقت واحد أو بتتابع الفلسفات المتنافرة بأقصى ما يمكن من المثالية المفرطة إلى النزعة الوضعية[٨] . وهو يمتد من الأبحاث الواسعة المعرفة الخالصة عن التاريخ الثقافي مثل «الإنجليز والتأثير الإنجليزي في إيطاليا في القرن الثامن» (١٩١١) إلى تصريحات مبتذلة بالأحرى عن نظرية التاريخ الأدبي[٩] . وعمله الرئيسي «فوسكولو ، مانتسوني ، ليوباردي» (١٨٩٨) قائم إلى حد كبير على السيرة والجانب السيكولوجي مع تأكيدات مَرَضية علمية وفسيولوجية للعصر . ومن ثم يدرس جراف «وجهات النظر الحسية» المتنوعة عند ليوباردي : بصره وسمعه وذوقه... الخ[١٠]. والمقال المبكر عن «هاملت» (١٨٧٨) ليس إلا تطويراً للأطروحة القديمة ألا وهي تغلب الشلل العقلي على قدرة هاملت على الفعل . والتأكيد على محاولات هاملت لرد كل شيء إلى

(٥) «دراسات في الأدب الغربي» (الطبعة الثانية ، فلورنسا ، ١٩٠٢ ؛ الطبعة الأولى ١٨٩٢)، ص ٩٨ .

(٦) «دراسات في الأدب الإيطالي» (الطبعة الثانية ، فلورنسا ١٩٠٦ ؛ الطبعة الأولى ١٨٨٩ – ١٨٩٤) ، ص ٣٣٢ .

(٧) «النقد الأدبي» ، روما ، ١٨٩٤ ؛ أعيد طبعه في «دراسات أولية» (باري ، ١٩١٩) ص ٧٥ – ١٢٥ .

(٨) حكم كروتشة القاسي في «أدب إيطاليا الجديدة» (الطبعة الخامسة ، باري ، ١٩٤٨) المجلد الثاني ، ص ٢١٠ – ٢١٩ .

(٩) «دراسات علمية عن تاريخ الأدب» تورين ، ١٨٧٧ .

(١٠) «فوسكولو ، مانتسوني ، ليوباردي» (تورين ، ١٩٢٠) ، ص ٢٧٨ .

«نسق» يبدو – على أى حال – مفرطا فى الأداء[11]. وجراف وهو إنسان واسع المعرفة مثقف حساس تنقصه المكانة التى يمكن أن تُحدد على أنها مكانته الخاصة ؛ وهو على الأقصى لا يبدو إلا على أنه انعكاس للنقاد السيكولوجيين الفرنسيين ، إنه بول بورجيه على نحو أدنى . ولا نجد على الأقصى فى هذا النشاط النقدى المكثف فى العقود الأخيرة من السنين فى القرن التاسع عشر له صلة بالموقف الأدبى الإيطالى المعاصر . وعلى الأقصى درس دوفيديو أوزان «القصائد الأجنبية» وكتب شياريني سيرة حياة كاردوتشى[12]. لكن المفاهيم الجديدة بزغت مع «الواقعية» الإيطالية وهو تنويع على الأقل نظريا على النزعة الطبيعية الفرنسية . دلويجى كابوانا (١٨٣٩ – ١٩١٥) وهو روائى من الطبقة الثانية يعد عادة المتحدث الرسمى النظرى بينما أفضل الكتاب وهو جيوفانى فرجا (١٨٤٠ – ١٩٢٢) لم يفعل شيئًا سوى الإدلاء بتصريحات مبرمجة قليلة. وفى تاريخ عام عن النقد لا يبدو مهما ، لكن كابوانا له أهمية خاصة لا لشىء سوى لأنه رفض أن يصنِّف وحافظ على أن تكون له قبضة صارمة على طبيعة الفن . ولقد اشتكى من أنه بُعد «بطل النزعة الطبيعية» الشديد لمجرد أنه منذ عشرين عاما أهدى رواية إلى إميل زولا[13]. ولقد ألّف كتابا كاملا هو «المذاهب المعاصرة» (الواقعية، الرمزية ، المثالية ، العالمية) (١٨٩٨) وفيه يرفض كل الشعارات على أنها تجريدات . وكابوانا من الناحية الفعلية له مكانة محددة تماما وصفها فى عرض تحليلى مسرحى مبكر ومقالات عديدة عن الروائيين والشعراء المعاصرين والتى جمعت فى عدة كتب تضمن أشتاتا من كتاباته[14]. وكابوانا يدافع بإصرار عن الأهداف الرئيسية لموضوع الملاحظة والتجرد والتعاصر وقرابة مادة الموضوع . ولقد أثنى على زولا وغرضه الكريم ووجد فى روايته (الخمارة) «إحساسا لا يظل حالة بسيطة من الإحساس بل يرتفع ويتصفّى ويصبح مشاعر ، يصبح شعرا» . ولقد كان كابوانا واحدا من أوائل النقاد الذين أبدوا إعجابا بفرجا لأسباب مماثلة : نزاهته الكاملة ، ألفته بموضوعاته ، «الحزن الهائل» الذى يبزغ من كتاباته[15]. وعلى أى حال يختلف كابوانا عن زولا وأصحاب النزعة الطبيعية الآخرين فى فرنسا بالتمسك القوى بطبيعة الفن العينية ، والتى هى فى جانب منها ترجع إلى التأثير المنظور لدى سنجتيس . ويؤكد كابوانا باستمرار ضرورة

(١١) «دراسات درامية» (تورين ، ١٨٧٨) وخاصة ص ٦٤ .
(١٢) فى لوفيديو : «الأعمال» . انظر ص ٤٩ فى الملاحظات فى الهامش أسفل الصفحة .
(١٣) «وقائع أدبية» (كاتانيا ، ١٨٩٩) ، ص ٢٤٧ .
(١٤) «المسرح الإيطالى المعاصر» ، بالرمو ، ١٨٧٢ .
(١٥) «دراسات فى الأدب المعاصر» ، المجلد الأول ، ص ٦٣ .

«الشكل» بالمعنى الذي عند دي سنجتيس الذي هو «المشاعر» و «الحياة» ، وهي مصطلحات يستخدمها على أساس أنها تكاد تكون تبادلية[١٦]. وكابوانا وهو يختلف أيضا عن النظرية الواقعية يرفض أي شيء في الفن لا يكون عينيا؛ ومن هنا يرفض أي شيء «نمطي» أو «ذي نزوع» وهو يردد دي سنجتيس بشكل يكاد يكون حرفيا . يقول : إن «النمط هو شيء تجريدي ؛ إنه مراب لكنه ليس شيلوك ؛ إنه إنسان شكاك ، ولكنه ليس عطيل ؛ إنه متردد ، صياد حيوانات خرافية، ولكنه ليس هاملت»[١٧]. وهذا الرفض لما هو نمطي يمتد إلى أي شيء تجريدي ؛ إنه يمتد لأي غرض فلسفي أو اجتماعي صريح . لأي رمزية ؛ وهو في عينيه يجد أيضا حججا ضد النزعة العالمية ، نمط الأدب «الباريسي» الذي يمثله دانزيو[١٨] ، وهي حجج في صالح وصف الواقع الإيطالي والنزعة المتعلقة بالمناطق والأحياء ، بدءًا من فرجا المغروس في صقلية المركز على العواطف الأولية للناس البسطاء نسبيا . وكابوانا هو صحفي أدبي يعمل يوما بيوم ليكتب في الغالب موضوعات لم يستعد لها . ولقد بذل جهدا كبيرا يجب وصفه بأنه ريبورتاجات تافهة ، لكن مكانته الأساسية واضحة بتمايز كبير عن الادعاءات شبه العلمية عند الطبيعيين ولا يزال متعاطفا بشكل عميق مع اهتمامهم بالواقع ، بالحياة العينية حولهم ، ذلك الشيء الذي يشبه نظرية متميزة (وإن كانت محدودة) للنزعة الطبيعية الإيطالية التي بزغت .

ولقد تحددت أيضا في تصديرات فرجا القليلة ورسائله طبيعة نظريته : «إن يد الفنان يجب أن تظل خفية كاملة ؛ إن العمل الفني يجب أن يبدو وكأنه صنع نفسه ، إنه نضج كواقعة طبيعية دون أي اتصال بمؤلفها»[١٩]. غير أن فرجا يعرف تماما أن هذا التجرد الكامل هو «اصطناع فني مراد يجري البحث عنه بتلاعب (وعفوا إذا استخدمنا كلمة التلاعب) لكي يتجنب أي اصطناع فني ، لكي يعطي وهما كاملا بالواقع»[٢٠]. وهذه الواقعية هي موضوعية ونزيهة عن عقل المؤلف ومن ثم لا يستطيع أن يفضي إلى عمل إشكالي . ورسالته الإنسانية هي ضمنية فحسب - «دعوى للمتواضعين وغير

(١٦) «دراسات» ، المجلد الأول : ص ٥٥ ، ص ٣٠٢ ؛ المجلد الثاني ، ص ١٣٢ ، ص ١٨٨ .
(١٧) مجلدة «طي اسمي المعاصرة» ، ص ٤٦ .
(١٨) عروض تحليلية غير محبية عن دانتسيو .
(١٩) «حياة كامبي» (١٨٨٠) .
(٢٠) رسالة إلى كابوانا في ٢٥ فبراير ١٨٨١ .

الوارثين من المعدمين بدون الحاجة إلى التبشير بالكراهية أو إنكار أرض الآباء باسم الإنسانية»[٢١]. وتواضع المطلب والصرامة التى بها يجرى التمسك بالوهم تعطى لهذه التصريحات نغمتها الخاصة من الرزانة والشدة ، والتى هى أيضا فضيلة فن فرجا. وبهذا يحدث انقطاع متميز كما هو الحادث مع التراث البلاغى للأدب الإيطالى .

زيادة على ذلك يستطيع الإنسان أن يفهم السبب الذى دفع بندتيو كروتشه ، وقد واجه وضع النقد الأدبى الإيطالى فى بواكير سنوات ١٨٩٠ ، أن يشعر بأن النقد هو مجرد اسم جمعى لأكثر العمليات تنوعا والخاصة بالفعل وأن الكثير منها مثل التناول القائم على السيرة أو المنهج العلمى غير ملائم بالمرة لتصور حافل بالمعنى للنقد .

لقد اكتشف دى سنجتيس هذا الوضع ، ولكنه فى أول كتبه المنشورة «النقد الأدبى» (١٨٩٤) كان لا يزال يصل إلى نتائج نسبية بشكل يدعو للدهشة بالنسبة لإمكانية الحكم الجمالى . وتشخيصه لشرور الدراسة التاريخية الوضعية الخالصة دقيق ووثيق الصلة بالموضوع حتى اليوم ، ولكن هذا اقتضى من كروتشة ثمانية أعوام قبل أن يقدم علاجا بكتابه «علم الجمال» . ولم يحدث إلا فى عام ١٩٠٣ أنه بدأ عرضه التحليلى «النقد» بمقالات تعيد تقييم الأدب الإيطالى الحديث . وواضح أن كروتشة ينتمى إلى القرن الجديد ، والكُتّاب الموصوفون فى هذا الفصل لابد أن يفيدوا بالأحرى كدعامة لنشاط كروتشه على نحو أفضل من أن يكونوا مصدرا . ولقد عاد كروتشه إلى دى سنجتيس والألمان من أجل أن يستلهمهم .

(٢١) «كل الروايات» ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٩ .

Luigi Tonelli, La Critica letteraria italiana negli ultimi cinquant' anni (Bari, 1914), surveys this time . A briefer sketch : Aldo Borlenghi, "La Critica letteraria da De Sanctis a oggi," in Vol. 2 of Orientamenti culturali : La Letteratura italiana . Le Correnti (Milan, 1956), pp. 932 - 1051 . Binni, quoted above (p. 000), is also most useful . An anthology of texts : Giorgio Pullini, Le Poetiche dell' Ottocento, Padua, 1959 .

On the historical school see B. Croce, "La Critica erudita della letteratura e i suoi avversarii" (1911), in La Letteratura della nuova Italia (Bari, 1949), 3, 373 - 91 ; Luigi Russo, "Allerandro d' Ancona e la scuola storica italiana," in Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa, 3d ser . 5 (1936), 1 - 16 .

On Torraca : Carlo Giordano, "Da Francesco De Sanctis a Francesco Torraca," in Studi in onire di Francesco Torraca (Naples. 1922 pp 1 - 176 (with bibliography) .

Carducci is quoted from Opere, Edizione nazionale (30 vols. Bologna, 1935 - 40), as EN, and Lettere, 20 vols. 1938 - 57 .

On Carducci's criticism see Foscarina Trabaudi Foscarini, Della Critica letteraria di Giosuè Carducci, Bologna, 1911, undistinguished ; Daniele Mattalia, L'Opera critica di Giosuè Carducci, Genova, 1934, schematic . See review by Mario Fubini in Giornale storico della letteratura italiana, 104 (1934), 117 - 24 . Impòrtant chapters in general books : Alfredo Galletti, Carducci : il poeta, il critico, il maestro, Milan, 1929, 1948 (2d ed.) ; Natale Busetto, Giosuè Carducci : l'uomo, il poeta, il critico e il prosatore, Padua, 1958, a careful survey ; Luigi Russo, Carducci senza relorica, Bari, 1957 . The chapter on the critic in La Critica letteraria contemporanea (Bari, 1942), I, 12 - 47 . On sources see Gabriel Mauguin, Carducci et la France, Paris, 1914 .

Articles : e. g. Benedetto Croce, "Carducci pensatore e critico," in La Letteratura della nuova Italia, 2, 91 - 115 ; also in G. Carducci, Bari, 1920 . Attilio Momigliano, "Carducci critico," in Studi di Poesia, Bari, 1938 : and G. Contini, "Presentazione" of the reprint of Carducci's ed. of Petrarch's Rime, Florence, 1957 .

On Graf : B. Croce in La Letteratura della - nuova Italia, 2, 203-19 .

On Capuana : G. Trombatore, "Luigi Capuana critico," Belfagor, (1949), 410 - 24 .

(٧)

النقد الإنجليزى

المؤرخون وأصحاب النظريات

لن يكون من الظلم أن نقول إنه حوالى عام ١٨٥٠ وصل النقد الإنجليزى إلى الدرك الأسفل في تاريخه . لقد مات الرومانسيون العظام وكولردج وهازلت ولامب فى الثلاثينيات ؛ وكارلايل الشخصية الأقوى بعدهم تخلّى عن النقد لصالح التاريخ وكتابة الكراسات الاجتماعية . ومجموعة الأتباع من الرومانسيين العظام دى كوينس ولى هنت قد عاش كلاهما حتى ١٨٥٩ ، لكنهما لم يكونا سوى شبحين شاحبين لشبابهما . والنظرية الشعرية من جهة أخرى لم يكن لها وجود أو بكل بساطة – كان لها اشتقاق ناء من الرومانسية الشعبية : العبقرية والتخيل والإخلاص فى المشاعر والوظيفة الخلقية والاجتماعية فى النهاية للشاعر كانت الأطروحات الدائمة للمناقشة الروتينية المتحدة على الأقصى من وردزورث[1] .

زيادة على ذلك ، فإن إحياء النقد الانجليزى كان على وشك الظهور ، ولقد ظهر بعدة طرق ، وهى طرق متعرجة ملتوية فى الغالب . ويمكن للإنسان أن يستخلص الدوافع المختلفة بالإشارة إلى نزعة تاريخية جديدة تعارض جو النزعة التعليمية والنزعة الأخلاقية ، ذلك الجو الفكتورى السائد بشكل شامل . لكن هذه الدوافع لم يكن واضحا أنها انطلقت الواحد من الآخر . إنها تترابط ، وهى تدخل فى توقيعات وهى تحاول الوصول إلى تركيبات أصلية .

لقد أشعّت النزعة التاريخية أساسا من ألمانيا ، وجرى استشعارها أولا فى فقه اللغة الكلاسيكى وعلى نحو أكثر جلاء فى اللاهوت[2] . وقد تدعّمت قوة النزعة التاريخية رغم أن اتجاه النزعة وروحها قد تغيّرا مع إنتصار النزعة التطورية الداروينية فى الستينيات . ولكن فى التاريخ الأدبى فإن الانجازات المباشرة كانت مثبطة للهمة . واقتراحات كارلايل لم يجر متابعتها على شكل نسقى : فلم يُكْتب تاريخ متماسك جديد للأدب الانجليزى حتى سنوات ١٨٩٠ ولقد ازدهرت نزعة الافتتان بالقديم ووجدت أعمالها فى أمثولة الموضوعية النزيهة لدى العالم الطبيعى والطموح فى استكمال البداهة والدقة الصارمة . لكن أصحاب النزعة الإنسانية فى عصر النهضة أو الباحثين الجزويت وأتباع المذهب البنديكتى فى القرن السابع عشر قد زرعوا هذه الفضائل المدرسية دون انتباه شديد لأنموذج العلم الطبيعى . وهناك دارس مثل ف . ج .

(١) انظر ألبا. وارن الابم « النظرية الشعرية الانجليزية ١٨٢٥ – ١٨٦٥ » ، برنستون ، ١٩٥٠.
(٢) انظر كلاديس دوكورن ، « النزعة التاريخية الألمانية فى انجلترا » ، جوتنجن ، ١٩٥٠ .

فورنيفول (١٨٢٥ - ١٩١٠) الذى أسس جمعية النص الانجليزى فى بواكيره وجمعية شكسبير الجديدة وجمعية براوننج . ولقد نادى بنفسه « عالم نبات علميا »[٣] . وهو بهذا كان مجرد إنسان يحاول أن يدعّم صدق اختيار الوزنية لتحديد الترتيب التاريخى لمسرحيات شكسبير . وهو فى جدله العنيف مع الشاعر سوينبورن استهجن بوقاحة اعتماد الشاعر على « أذنه الطويلة ذات الشعر والنحيلة والفجة »[٤] عينه لأن سوينبورن تجرأ على الشك فى بعض مشاعره . وتأثير البحث الألمانى ظهر فى الاتجاه عنية . إنَّ الوقائع والأمثولات والتأثيرات أصبحت هى انشغالات الباحثين والمبتدئين . وهناك محاولات لإيجاد تركيبات ونقد لم تلق تشجيعا أو جرى تأجيلها إلى مستقبل بعيد . وفى انجلترا أصبح أ . وورد (١٨٣٧ - ١٩٢٤) - الذى هو نفسه قد كتب « تاريخ الأدب الدرامى » (١٨٧٥) على شكل وقائع - العارض الرئيسى لوجهة النظر هذه التى أسماها بشكل دال « السياسة الواقعية »[٥] . والنجاحات والمحدوديات لوجهة النظر هذه يمكن مشاهدتها فى التدفق المتنامى للقواميس والرسائل العلمية والاسهامات والمذكرات والأبحاث . وهى تتضمن دائما تصورا جامدا عن الأدب ومن ثم فهى غير ودودة لكتابة التاريخ الأدبى . واستخدام التصورات السيكولوجية المعاصرة كانت أيضا ذات أهمية ضئيلة للنقد أو التاريخ الأدبى الحق .

ووليم فينتو ١٨٤٥٠ - ١٨٩٣) فى كتبه القوية عن « النثر الإنجليزى » (١٨٧٢) و « خصائص الشعراء الانجليز »(١٨٧٤) لاتستطيع أن تحلل إلا التفاصيل العرضية للشكل الأدبى لأنه اعتنق علم النفس الذرى الخالص عند جون ستيورات مل والكسندر بين[٦] . ولقد بدأت المفاهيم الاجتماعية والبيولوجية تتسلل إلى التاريخ الأدبى فى وقت واحد تقريبا ولم يدرس دعاة الوضعية من أتباع الفيلسوف الفرنسى أوجست كونت التاريخ الأدبى كتاريخ ثقافى بل درسوه على أنه انعكاس للتطور الاجتماعى .

(٣) « شركاء » بيجز بروك وشركاه (لندن ، ١٨٨١) ص ٤ .

(٤) « السطو الواضح عند سوينبورن عن شكسبير » (لندن ، ١٨٧٩ ٩ ، ص ٤ .

(٥) « أبحاث مجموعة . تاريخية وأدبية وسفريات وأشكات ، (خمسة مجلدات ، كمبريدج ، ١٩٢١) المجلد الخامس ، ص ٣٠٠ .

(٦) انظر على سبيل المثال « الخصائص » (الطبعة الثانية . ادنبره ، ١٨٨١) ص ١ ، ص ٢٧٦ (المؤلف) . وألكسندر بين (١٨١٨ - ١٩٠٣) : فيلسوف وعالم نفس أسكتلندى عُرف بتطبيق علم النفس على مكتشفات الفسيولوجيا . له « الحواس والعقل » (١٨٥٥) . (المترجم) .

وجون مورلى (١٨٣٨ – ١٩٢٣) الذى كتب سيَراً ثقافية عن « فولتير » (١٨٧٢) و « روسو » (١٨٧٣) و « ديدرو والموسوعيون » (١٨٧٨) اعتقدوا أن الفن « هو الشيء الوحيد الذى يتحول إلى أشكال مثالية وخيالية للنسق السائد وفلسفة الحياة » . وهدف النقد الذى يسميه « النقد المركب » عليه أن « يتابع علاقات أفكار الشاعر .. عبر التيارات الرئيسية للفكر إلى الاتجاهات المرئية لعصر قادم »[٧] . وفى محاضرة « عن دراسة الأدب » (١٨٨٧) يزكى مورلى بضرورة أن يأخذ دارس الأدب على عاتقه « مسحاً منظما ومترابطا للأفكار والأذواق والمشاعر والتخيل والفكاهة والابتكار .. والتنويعات المتكشّفة التى يشكلها العصر والظروف ، وهى تتشكّل بالضرورة فى المجتمع الإنسانى »[٨] . ومن بين هذه المقالات عن الشخوص الأدبية المجموعة فى « أشتات نقدية » (ثلاثة مجلدات ١٨٨٦) و « دراسات فى الأدب » (١٨٩٠) وهى صورة تعاطفية مع بايرون تنجح نجاحا كبيرا بينما المقالات عن كارلايل وماكولى ووردزورث وإمرسون قدهيمن عليها إما المقصد الإشكالى الليبرالية أو التبريرات العقلانية من أجل الأوهام الرومانسية .

وكانت الأكثر إثمارا للتاريخ الأدبى محاولة نقل مفهوم التطور البيولوجى إلى تاريخ الأدب . ففى نطاق ضيق ، هو السيرة الأدبية ، نجد أفكار سبنسر عن التكامل فى كتاب إدوارد دودن « شكسبير » : عقله وفنه » (١٨٧٥) . إن تطور شكسبير قد جرى تصوره كتعامل ذاتى خلقى ، كتصوير لأنموذج إنسانى عام . ودودن وهو يستخدم مصطلح « البيولوجيا » عند سنبسر يحاول أن يبين كيف أن « الترتيب النباتى للطبيعة الكلية لشكسبير أصبح أكثر تعقيدا وتضمّنا » إلى أن أصبح عمله « تعبيرا عن الشخصية الكاملة » . والمصطلح الفنى غالبا ما يخفى تصورا أخلاقيا : فشكسبير وصل إلى « مزاج ليبرالى ، كيِّس أريحى ، رفيق ، وإن كان هادئا برزانة »[٩] وأطروحة هربرت سبنسر عن التقدم من الحياة الجمعية إلى الحياة الفردية تتسلل فى كتاب « الأدب المقارن » (١٨٨٦) من تأليف هـ . م . بوسنت ، وهو أول كتاب فى الإنجليزية مخصص بوضوح لذلك الموضوع .

(٧) « بايرون » فى « أشتات نقدية » ، المجلد الأول (لندن ، ١٨٨٦) ، ص ٢٠٩ – ٢١٠ .
(٨) « عن دراسة الأدب » (١٨٨٧) فى « دراسات فى الأدب » (لندن ، ١٨٩١) ، ص ٢١٩ – ٢٢٠ .
(٩) « شكسبير » (الطبعة الرابعة عشرة . لندن ، ١٩٠٩) ، ص ٤٤ ، ص ٤٦ فى الملاحظات فى الهامش أسفل الصفحة ، ص ٤٩ .

إن مفهوم الأدب المقارن هو الذى ظل حيا وباقيا في البلاد السلافية : محاولة لمسح الشعرى الشفاهى على نطاق عالمي داخل خطاطية التطور . وفى روسيا حوالى ذلك الوقت نفسه حاول ألكسندر فسلوفسكى شيئا مماثلا مع ثقافة أكثر عينية وأعظم عما يمكن لقاصد من نيوزيلندا أن يحكم[10] . لكن الشارح لتاريخ أدبى تطورى فى انجلترا الفكتورية كان جون أدنجتون سيموندز واندى سوف نناقشه بالتفصيل فيما بعد .

عند سيموندز نرى النزعة الطبيعية متفشية ؛ لقد أصبح التاريخ الأدبى فرعا من البيولوجيا . وعلى أى حال كانت هناك معارضة شديدة لمثل هذه النزعة الطبيعية فى العصر الفكتورى . لقد صدرت أولا من الحركة الجمالية الكلية ، من كتَّاب من أمثال سوينبورن وسنتسبرى وجوس . وإن إدموند جوس (١٨٤٥ - ١٩٢٨) الذى كان ناقدا متقلبا إلا أنه كان ناقدا تافها وخاصة أنه يقدم خدمات للمثل التطورية فى العصر . وهو فى كتابه « تاريخ موجز للأدب الانجليزى الحديث » (١٨٩٧) يكتب ليظهر « حركة الأدب الانجليزى » و « فوق كل شيء آخر » أن « يولِّد شعورا بتطور الأدب الإنجليزى [11] ، ولكنه فى التطبيق لا يزوِّدنا إلا بمعلومات وبعض الانطباعات النقدية عن المؤلفين وعملهم . وفى لحظة صدق يستنكر جوس فيما بعد أى اهتمام بهيبوليت تين ويؤكد على دنيه لسانت - بوف[12] . وسوينبورن وسنتسبرى يستحقان تناولا مستفيضا .

وفى التاريخ الأدبى نجد أن المفهوم الرومانسى القديم للتطور الأدبى كتاريخ للعقل القومى كان مثمرا للغاية . والذى اقترحه هو كارلايل ووجدله صدى طوال العصر الفكتورى ، وعلى سبيل المثال فى كتابات ديفيد ماسون (١٨٢٢ - ١٩٠٧) الذى أنتج الصرح الكبير « حياة ملتون » وفى الكتب الشعبية لهذى مورلى (١٨٢٢ - ١٨٩٤) يستطيع ماسون أن يستخدم لهجة متعلقة تبحث فسيولوجيا الدفاع عن « المخ القومى لبريطانيا والذى عانى من تقلص فى عضلات الجبهة لتجسيد الفكرة حيث تتوالد الدهشة والمقارنة » . وقد استطاع فى فترة ترجع إلى عام ١٨٥٩ أن يتحدث عن

(١٠) يوجد المزيد عن هذه المسائل فى كتابى « مفاهيم النقد » (نيوهافن ، ١٩٦٣) ، ص ٤٣ ، ص ٤٧ - ٤٨ وفى الهامش فى الأسفل فى ص ٢٧٨ - ٢٨٠ .

(١١) التصدير .

(١٢) رسالة إلى ف. س روى فى ١٩ مارس ١٩٢٤ عند إيفان تشارتريس : « حياة ورسائل سيرا دموندوس » ، لندن ، ١٩٣١) ، ص ٤٧٧ .

« تطور محتوى في ذاته » على أنه » « قانون طبيعي به تنفصل الأجناس نفسها » أو بالأحرى « يُقْذف بها » من شكل أصيل يصعب وصفه . وهو يمكنه أن يسأل تلامذته متبالهاً ليدرس « ذلك الشيء الحيوى والجوهرى – الشفاف بوضوح ... الذى نسميه العقل أو روح الزمن[١٣] . ومورلى يفكر فى الأدب الإنجليزى على أنه « سيرة قومية » ، « قصة العقل الإنجليزى » ، « التعبير المستمر عن طابع قومى واحد » . وهذه التصورات عند مورلى فى التطبيق تحتجب فى الظل من جراء اعتبارات طبيعة تربوية خالصة . إن الأدب يصبح نسقا للفضائل القومية ، تجسيدا لحياة انجلترا الدينية »[١٤] . تجميعا للفقرات الراقية والنفوس الملهمة .

وفى نهاية القرن كتب و . ج . كورثوب (١٨٤٢ – ١٩١٧) كتابه « تاريخ الشعر الانجليزى » (ستة مجلدات ١٨٩٥ – ١٩١٠) ، والذى يضم بمهارة المفاهيم التاريخية الرئيسية فى العصر . إن « التخيل القومى » هو فى قلب الكتاب ، لكن تاريخه يعكس تطور المجتمع والسياسة ؛ وقد جرى تصورهما على أنهما ناميان مثل الجهاز العضوى البيولوجى . ويجرى التفكير فى السياسة والأدب كما لو كانا ينبعان من مصدر عام واحد : تطور الطابع القومى . إن التطور نفسه يُشَاهَد على أنه سيرورة جدلية طويلة ، يُشَاهَد على أنه صراع بين النزعة الفردية والنزعة الجمعية ، وهذا الصراع يستمر خلال التاريخ الانجليزى . ومركّب هاتين النزعتين الكامل وتناغمهما هما مثال كورثوب السياسى والشعرى . وفى العصور الوسطى كانت هناك وفرة من النزعة الجمعية وهى وفرة غير صحية . وإبّان عصر النهضة تأسس تناغم ، بينما فى الأزمنة الحديثة فإن النزعة الفردية من خلال الرومانسية أساسا يمثل إلى السيادة فى الشعر والسياسة معا . والدستور الانجليزى بتناغمه من الحرية والسلطة هو فى نظر كورثوب أنموذج التناغم المثالى بين فردية الشاعر والتراث القومى . ويبت كورثوب بشدّة صورا طويلة من التاريخ العقلى . ومرونة تصوره العام وجرأته التى يتم بها التنفيذ هما الشيئان

(١٣) « الروائيون البريطانيون وأساليبهم » (كمبردج ، ١٨٥٩) ، ص ٥٢ – ٣٦ « كيف يمكن للأدب أن يصور التاريخ » (١٨٧١) ، فى « الشياطين الثلاثة : شيطان لوثر وشيطان ملتون وشيطان جوته ومقالات أخرى » .(لندن ، ١٨٧٤) ، ص ٣٠٤ – ٣٠٥ .

(١٤) « الكتاب الانجليز : الكتاب قبل تشوسر » (لندن ، ١٨٦٤) ، التصدير . هنا اس سولى . « حياة هنرى مورلى » (لندن ، ١٨٩٨) ، ص ٢٨٨ – ٢٨٩ ، ص ٣٣٠ .

اللذان وضعا الكتاب الصرح الشامخ الذى كتبه كورثوب ربما فى المكانة الأولى فى التواريخ الأدبية الإنجليزية . لكن قدرته النقدية كثيرا ما تتقلّص بسبب نزعته الأخلاقية الصارمة وكلاسيكتيه الأكاديمية وأشكال العصور الرئيسية عنده تأتى فى تحليلات للكتّاب الأفراد : إن إحساسه بالشكل الشعرى ضعيف والانطباع النهائي يسود حتى أن تاريخ الشعر الإنجليزى هو تلاعب مجرد للحركات والنزعات العقلية الهائلة ويكاد فن الشعر أن يبدو مفقودا تماما[١٥] . فإذا ما قورن بإنجازات هيبوليت تين أو هتنر أوبراندز إن لم نقارنه بدى سنجتيس فى القارة الأوربية فإننا نجد أن التاريخ الأدبى الانجليزى قد فشل فى تحقيق التوازن الحق بين النقد والتاريخ مما يجعل هذه الكتب حية حتى اليوم رغم ما فيها من قصور . غير أن التاريخ كان على الأقل فى انجلترا على شفا النقد الأدبى . وفى الوسط الفكتورى الذى كان لديه خط من عدم الثقة العميق تجاه التأمل والنظرية ، فإنّ نظرية الأدب ظلت أيضا على المشارف ، على الطرف الآخر الأقصى من الخريطة الثقافية .

ومن بين النقاد الفكتوريين يكاد يكون إنياس سوتيلانددلاس (١٨٢٨ – ١٨٧٩) الوحيد الذى حاول نظرية نسقيه للشعر مع توقانات علمية . وهذه النظرية تتألف إلى حد كبير من تصنيف متطور للأجناس الأدبية فى خطاطية ثلاثية ، على طريقة علماء الجمال الألمان . ومما هو غريب بما فيه الكفاية فإنّ الخطاطية قردت غشاء من علم النفس الشديد اللاعقلانية تضع أصل الفن فى اللاشعور أو فى « النفس الخفية » . والخليط المتنافر من علم نفس اللاشعور مع نسقية مماثلة بإحكام يجعل كتب دلاس أطباقا ورقية لا يفتقدها خبراء تاريخ النقد .

لقد كتب دلاس كتابين : « فن الشعر » (١٨٥٢) و « العلم المرح » (مجلدان ١٨٦٦) : والكتاب الثانى كان تطويرا للكتاب الأول ، لكنه تركه دون أن يتمه مع مجلدين سوف يصدران بعد ذلك . والمجلد الثانى من كتاب « العلم المرح » « يظهر كلّ المؤلف . فقرب النهاية أدرج بتفكك مناقشات لها صلة بالموضوع عن الوضع الأدبى مقتبسة من العروض التحليلية الوافرة المؤلف نفسه لمجلة (التايمز) اللندنية . وفى أدنبرة كان دلاس تلميذا لسيروليم هاملتون الذى لم يكف عن الإعجاب به باعتباره « أعظم مفكرى

(١٥) عن أو . إلتون « معنى التاريخ الأدبى » ، فى « دراسات حديثة » (لندن ، ١٩٠٧) ، ص ١٣٨ - ١٤٨

القرن التاسع عشر »[١٦] . وكتب دالاس غارقة في التراث العام لعلم النفس التجريبي البريطاني وفي نزعة أستاذه المضادة للعقل الشائعة الحافلة بالشك . وكثيرا ما ينحرف إلى الألمان الذين « يرون أبعد في الأحداث التاريخية عن معظم الناس » .

وهو يتشكّي من أن « الألماني (هيجل أو شلنج) يشيِّد أداة انتشال الفن الغريق كما يشيد الجمال من أعماق وعيه الخلقي »[١٧] . وعلى أي حال فإنه من خلال هاملتون الذي يزعم أنه الأول بعد الألمان في تطوير مفهوم اللاشعور[١٨] يستمد دلاس التيار اللاعقلاني الرومانسي في علم الجمال الألماني . لقد عرف أو جست فلهلم شلجل وكتاب جان بول « أوليات علم الجمال [١٩] » مباشرة ، ولقد عرف بالطبع التراث الأفلاطوني العام بتأكيده على الإلهام اللاشعوري : سدني وشلي بصفة خاصة . ورسكين في بواكيره غالبا ما يكون في بال دلاس . أما أرنولد فإنه من شدة ثقافته لايروق لذوقه [٢٠] . ومعرفته الشديدة بتاريخ النقد ترفع من مستوى العرض الكلي .

إن الخيوط غير المجدولة في عمل دلاس قد يسهل فكها . إن النزعة التجريبية السيكولوجية البريطانية تزعم أنها تشيِّد فن شعر في « علم اللذة » . وكتاب « العلم المرح » في مجلده الثاني يجري تفسيره على أنه يقصد به مسرح « العلم » . ونهاية الفن « هي لذته الحسنة » و التخيل هو « بيت اللذة » ؛ و « أرض الأحلام » هي « أساسا أرض البركة » ولذة الفن هي لذة التخيل[٢١] . والشاعر – ووردزورث

(١٦) انظر الاهداء إلى « فن الشعر » ، لندن ، ١٨٥٢ ، و « العلم المرح » (لندن ، ١٨٦٦) ، المجلد الأول ، ص ٣٣ و ص ٢ ، ص ١٤ .

(١٧) « فن الشعر » ، ص ١٣٥ « العلم المرح » ، المجلد الأول ، ص ٣٠ .

(١٨) انظر : « محاضرات عن الميتافيزيقا والمنطق » بإشراف هـ . ل . مانس لو ج . فيتش (ادنبره ولندن ، ١٨٥٩ – ١٨٦٠) ، المجلد الأول ، ص ٣٣٨ وما بعدها .

(١٩) عن جان بول أنظر « العلم المرح » ، المجلد الأول ، ص ٨١ ، ص ١٥٧ – ١٥٨ ، ص ١٩١.

(٢٠) بالنسبة لرسكين انظر على سبيل المثال « فن الشعر » ، ص ٢٥١ ، « العلم المرح » المجلد الأول ، ص ٢٨ ، ص ٥١ ، ص ١١٨ – ١١٩ ، ص ١٧٠ ، ص ١٩٣ ، ص ٢٤٣ ، ص ٢٥٢ ، ص ٢٨٢ ، المجلد الثاني ، ص ٧٣ ، ص ١٧٢ وعن أرنولد ، المصدر السابق ، المجلد الأول ص ٢٩ ص ٢٨ – ٦٥ ، ص ٦٧ ، المجلد الثاني ، ص ١١٤ ، ص ٢٤٧ .

(٢١) « العلم المرح » ، المجلد الأول ، ص ٦ ، ص ٩١ ، ص ١١٥ ، ص ١٧٢ ، ص ٢١١ .

هو أكبر مثال – « يحمل بشارة فريدة من نوعها – أبناء فرحة عن المرح الكبير ، أبناء فرحة عن الأفراح الأصغر ، لكنه يحمل دائما اللذة »[٢٢] . وهو مثل جفرى ونماذجه يدافع عن الشعر باعتباره مدرسة التعاطف الوجدانى .. « إن تلميذ الشعر ... يجرى تعليمه المقاطع الموسيقية من خلال سلم نغم الانفعالات الإنسانية . إن الشاعر يبشر ببشارة ، إنه يشعل الحب ، ويثق فى قوة التعاطف الانسانى التى تفضى بالانسان الفرد إلى أن يحاكي الآخر »[٢٣] . ودالاس مثل أسلافه يناضل بشدة « بلذة خالصة » و « بلذة خليط » و « وبلذة حقيقية » ويشوش « اللذة المؤلمة » الخاصة بالدموع والتراجيديا[٢٤] .

غير أن دلاس ينتقد الجرد التجريدى التقليدى للتخيل لأنه يوحِّد التخيل توحيدا شديدا جدا بالذاكرة أو العاطفة أو العقل (بمعنى الابتكار) . والتخيل عند دلاس هو ببساطة مصطلح عام لكل أوجه النشاط اللاشعورية الخاصة بالعقل ، ولكل الذاكرة اللاإرادية ، ولكل الانفعال الكامن تحت الشعور والاستدلال اللاشعورى . وهذه « النفس الخفية » هى مصدر قوة الفنان لأن دلاس مقتنع بأن الوعى قاصر على الفعل والابداع . « إن ما نحاول أن نفعله لا نستطيع أن نفعله ؛ وعندما نكف عن المحاولة نفعله »[٢٥] . وليس ماتحت الشعور وحده هو مصدر الفن : بل إنه أيضا تفسير قبوله ومعيار قيمته : « الفن هو الشاعرى فى تناسب منغلق . إن له هذه القوة للقبول بالنسبة لما يمكننى أن أسميه العقل الشارد باعتباره متميزا عن العقل المتيقِّظ والذى يسقط عليه التألق العظيم للوعي والذى يستجيب العلم له وحده »[٢٦] . ومن هنا لابد أن دلاس يعد « الوعى الذاتى ضاراً بالشعر » ويستبعد « ماهو تعليمى وما هو مصطنع فنيا وما هو كتابة ساخرة » من الشعر الأصيل[٢٧] . وتعبير « مصطنع فنيا » هنا واضح أنه يعنى به الذى جرت فبركته وما هو مخترع والفن المحسوب احصائيا من أى نوع . والشعر الغنائى – من الناحية المنطقية بما فيه الكفاية – هو « أكمل شعر »[٢٨] والشعر – فوق كل شيء

(٢٢) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٩٣ .
(٢٣) « فن الشعر » ، ص ٢٩١ .
(٢٤) « العلم المرح » ، المجلد الثانى ، ص ٣٣ وما بعدها ، ص ٦٥ وما بعد هذا ص ١٠٩ وما بعدها خاصة ص ٥٢ .
(٢٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٢٩ .
(٢٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣١٦ .
(٢٧) « فن الشعر » ، ص ٦٤ .
(٢٨) المصدر السابق، ص ٥٠ .

يجب أن يكون « مخلصا » . ويتشكّى دلاس من الاتجاه المعاصر عند تنيسون والآخرين تجاه الشعر الغنائي الدرامي هناك أغنيات عن السُكْر كتبها الذين لايثملون والذين يأثمون من حيوية الجعة » ؛ وهناك أغنية عن الوطن كتبها أشد الناس كسلا ؛ وهناك أغنيات الصيد العظيم كتبها الذين عندهم أن أنبل لعبة هي صيد الفئران والقوارض ، والغزلان الصغيرة ؛ وأغنيات الحرب كتبتها السيدات اللطيفات ؛ وأغنيات البر كتبها الريفيون الذين يمرضون إذا ما عبروا نهرا .. وهناك أغنيات التقديس كتبها من لم يدخلوا كنيسة قط »[٢٩] . ويصيره دلاس باللعب الحر اللاشعوري للتحليل والإخلاص التلقائي لدى الشاعر الذي يحّط على نفسه الخفية لاتتمخّض عن شيء كبير . وعبارة مثل « كل الشعر الحسن فيه كمون المعنى فيما يجاوز العبارة البسيطة عن الوقائع[٣٠] . تشبه التنبؤ بالتحليل النفسي ولكن لاتفضي بالفعل إلا إلى تقبل الغموض والإيحائية في الشعر . ويستطيع دالاس أن يقول إن أرْصنَ شعرٍ نادراً ما يكون له معنى محدد مهما يكن » . ويقتبس من قصيدة « محاكيات » لوردزورث والتي يفترض فيها أنها تحتوى « على أسطر عديدة تضم نوعا من جوهر الشعر ، وإن كان نادرا ما يكون ممكنا لها أن تساهم في أي دلالة مميزة . والفقرة التي كثيرا ما يجري اقتباسها عن « خطايا السقوط من جانبنا ، وأشكال التلاشي ، والهواجس السوداء لمخلوق يتحرك في عوالم ليست متحققة الخ » هي جميلة جدا لكنها كلها بدون أي معنى خاص »[٣١] . ودلاس قانع أخيرا بلمحة تجاه « ماهو سحري » وتجاه « قوة خارقة تكمن في كلمات (الشاعر) »[٣٢] .

وليست لدى دالاس أي أدوات للنفاذ في اللاشعور أو حتى لوصفه . وعندما يحدث أن يناقش نظرية الأجناس الأدبية فإنه يغوص في تصنيفات تأملية لاصلة لها ببصيرته الأساسية . وهو يقسّم الأجناس الأدبية على نحو تقليدي بما فيه الكفاية إلى اللعب والقصة والأغنية ، لكنه يقول حينئذ – وواضح أن في عقله خطاطية جان بول[٣٣] – إن اللعب متعلق بالحاضر والقصة متعلقة بالماضي والأغنية متعلقة بالمستقبل . والدراما

(٢٩) المصدر السابق ، ص ١٤٧ – ١٤٨ .
(٣٠) « العلم المرح » ، المجلد الأول ، ص ٣٢٩ .
(٣١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٢٣ .
(٣٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣١٨ .
(٣٣) يراجع الفصل عن جان بول في المجلد الثاني من هذا الكتاب « تاريخ النقد الأدبي الحديث » والذي صدرت ترجمتنا له عن المجلس الأعلى للثقافة ضمن المشروع القومي للترجمة .

تستخدم كلمة (أنتم) والملحمة تستخدم كلمة (هو) والشعر الغنائي يستخدم كلمة (أنا) . ودلاس يصر بالاستفاضة على أن الضمير في الدراما يجب أن يكون أنتم وليس أنت حيث أن كلمة « أنتم » المتعلقة بالأشخاص المرتعدين « تبرهن فحسب على أنانيتهم »[٣٤] . ولم يخطر له على الإطلاق أن يفكر في الآداب اللاتينية والفرنسية والألمانية . إن الدراما مرتبطة (بالجمْع) والملحمة مرتبطة (بالكلية) والشعر الغنائي مرتبط (بالوحدة) - أي مرتبطة بمقولات الكم عند الفيلسوف الألماني [٣٥] كانت لكي تصنع ثالوثا آخر ، وكما لو كان هذا كافيا فإن دلاس يجب أن يقول لنا إن الدراما « رومانسية » (بالمعنى الواسع لكلمة « الحديثة ») والملحمة « كلاسيكية » والشعر الغنائي « إلهي » ، وأن الدراما هي « الجمال » والملحمة هي « الحقيقة » ، والشعر الغنائي هو « الحُسْن »[٣٦] .

وهذه الخطاطية في كتاب « فن الشعر » لاتتكرّر - في كتاب « العلم المرح » ، ولكن توجد خطاطية ثلاثية أخرى قد تطورت . فهناك ثلاثة أشكال من نزوع العقل نحو المتشابه يجب تمييزها ، وهي (١) إنني ذلك أو أشبه ذلك ؛ (٢) ذلك هو أنا أو هو يشبهني ؛ و (٣) ذلك هو ذلك أو يشبه ذلك . وأول هذه الأشكال يحتوي المبدأ الحاكم في الفن الدرامي : « التعاطف الوجداني » . والثاني يحتوي المبدأ الحاكم للملحمة أو الفن التاريخي : التخيل [٣٧] . والمعنى الأكثر اتساعا « للتخيل » على أنه فعل آلي لأي ملكة أو كل ملكة تُنسى فجأة لصالح ما هو ممثل لشيء على نحو أكثر قناعة أو باعتباره صناعة صورة . لكن الخطاطية تعمل عملها بالكامل للحديث عن أنماط الصور المجازية بالمثل . والنزوع الذي كل تمثل التعاطف الوجداني يظهر في الدراما من خلال توحد الشاعر مع شخوصه في « عملية إختفاء الطابع الشخصاني » الدرامية أو الاستعارية . أما النزوع الذي كله تمثل للأنانية فيظهر في الشعر الغنائي « كنوع من الصورة المجازية معروف في التجسيم » والتشخْصُن . والمغالطة الوجدانية » عند رسكين ليست مغالطة على

(٣٤) « فن الشعر » » ، ص ٨٢ ، ص ٩١ .

(٣٥) مقولات الفهم عند كانت بعد أن تمر في قالبي المكان والزمان اثنتا عشرة مقولة مقسمة إلى أربع وحدات هي : الكم والكيف والعلاقة والجهة . ووحدة الكم تنقسم إلى : الوحدة والكثرة والكلية (المترجم) .

(٣٦) المصدر السابق ، ص ٩٩ .

(٣٧) « العلم المرح » ، المجلد الأول ، ص ٢٧٣ - ٢٧٤ .

الإطلاق[٣٨] . وأخيرا هناك فئة موضوعية من القوالب التشبيهية والتى يبدو أنها ملحمة وفق الخطاطية ولكن تصبح مضرب المثل بمايمكن أن نسميه تبادل الحواس ، جماع الحواس ، « مزيج من الاستعارات »[٣٩] ووراء هذا الاكتشاف للقوالب التشبيهية توجد أيضا مرحلة من النشاط الشعرى : الإدراك الحسى للوحدة . ودلاس بعبقريته العالية يميز ثلاثة أنواع من الكليات الشعرية – كلية المقصد ، كلية التوتر المسبق ، كلية الامتداد ، وهذه بدورها مرتبطة بالأجناس الأدبية . فالكلية القصدية هى المفضلة فى الحالة الغنائية : والكلية الخاصة بالتوتر المسبق تسود فى الملحمة ؛ والكلية الممتدة هى الحياة نفسها وتشكل ماهية الفن الدرامى[٤٠] . وهذه « القفزة للعقل » « من الجزئى إلى الكلى ، من الفوضى إلى الضرورى ، من الزمانى إلى الأبدى ، من الفردى إلى العام » مهيئة لإبداع الأنماط فى الفن ، مهيئة « للرمزية »[٤١] . ومن الصعب أن نتبين كيف أن هذه الخطاطية الثلاثية التأملية للأجناس الأدبية وأنواع الصور المجازية مرتبطة بالتأكيد الأصلى على اللاشعور ، نظرا لأن الشعر الغنائى واضح أنّه كفَّ عن أن يكون الجنس الأدبى الأسمى . والدراما توصف حتى على أنها الفن المسيحى الخاص ، لأن التراجيديا اليونانية جرى تفسيرها على نحو غريب بما فيه الكفاية على أنها ملحمة أساسا . وكل هذا يفضى إلى « لاهوت للفن » عاطفى[٤٢] . إن الشعر العظيم هو شعر دينى بطبعه حتى « البروتستنتى » منه فى النغمة[٤٣] . وملتون هو بطل دلاس . وقد استكشف دلاس عند ثاكرى والرواية الفكتورية « تلاشى البطل » : سيادة السيرة القصصية والفردية الزائفة .[٤٤] .

والاكتشافات الحديثة لدالاس جرى صبغها بصبغة مرحة لتمهد لظهور عالم نفسى فى مرحلة مبكرة بل وحتى « د . هـ . لورانس الروائى الايرلندى فى بواكيره وفى مرحلته الأقل ارهاصا »[٤٥] ؛ لكن هذا التفسير يتجاهل واقعة أن دلاس ليست لديه رؤية وليست لديه حدَه ، وأن « النفس الخفية » تظلّ خفية ، كما أنه يشيد نسقا ثلاثيا

(٣٨) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٨١ – ٢٨٢

(٣٩) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٨٥ – ٢٨٦ .

(٤٠) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٩١ .

(٤١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٩٢ ، ص ٢٩٤ .

(٤٢) « فن الشعر » ، ص ٢٥١ .

(٤٣) « العلم المرح » ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٠ .

(٤٤) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٧ ، ٣٢٣ .

(٤٥) ميكل روبرتس فى (١٨ يناير ١٩٣٦) ، ص ٤٢ .

أصيلا من الأجناس الأدبية ولكن يصعب أن تتاح له التفاصيل وهى مستمدة من الألمان في منهجها . لقد شيد دلاس قلعة جتون بالأسلوب الفكتورى ، لقد شيد شيئا من الأسمال والرُّقع لا يمكن أن تنبث فيها الحياة مرة أخرى وتظل فضولا للعصر .

ولا يزال هناك ناقد نظرى آخر حاول أن يقيم النقد على أساس علمى ألا وهو جورج هنرى لويس (١٨١٧ – ١٨٧٨) وهو معروف أيضا بالسيرة الشعبية التى كتبها عن جوته (١٨٥٥) وارتباطه بالروائية الإنجليزية جورج إليوت . وكتاب لويس « مبادئ النجاح فى الأدب » (١٨٦٥) كان سلسلة من المقالات لم تُعَدْ طباعتها إلا مؤخرا جدا بشكل مستقل . وأنا أعتقد أن المقالات تركت تأثيرا بسيطا رغم أنها تتكون بالعصر والرجل . لقد أراد لويس أن يجد « منهج الأدب » وقد تأسس وفق قوانين سيكولوجية تتضمن مبادئ تكون صادقة بالنسبة لكل الناس وكل العصور . وهو لديه بالأحرى إيمان مدهش « بالنجاح كاختبار للجدارة » [٤٦] . وإن كان قد قام بالفعل بالطبع بالتمييز بين الأنواع المختلفة للنجاح . إن مبادئ النجاح هى ببساطة مبادئ الأدب التى يميز فيها ثلاثة أنواع : أدب الرؤية ، الشكل العقلى ؛ أدب الإخلاص ، الشكل الخلقى ؛ أدب الجمال ، الشكل الجمالى . ويبدو أنه لم يلاحظ أنه أعاد تسمية الحق والخير والجمال . إن كل شىء يدور حول مبدأ التجربة ، الأصالة ، الرؤية المباشرة فى جانب الحق ؛ الإخلاص ، الاستقامة فى جانب الخير ؛ الاقتصاد ، البساطة ، التتالى ، الذروة ، تنوع الأسلوب فى جانب الجمال . والخطاطية كلها لها صفة « الحس المشترك » الممثل للآخرين ، لكنه بسيط للغاية .

وعلى أى حال ليس لدى لويس عقل فلسفى أو محلى . إنه فيلسوف متقلب شعبى ألف كتاب « تاريخ الفلسفة قائم على السيرة » (١٨٤٥ – ١٨٤٦) وعدة كتب عن علم النفس والفسيولوجيا . ولقد كتب الكثير من النقد « لمجلة وستمنستر » ؛ كما كتب عروضا تحليلية مسرحية لمجلة « ليدر » . ووجهة نظره يمكن أن نسميها « كلاسيكية » أو بالأحرى عقلانية ، وضعية ، وضد الرومانسية بشكل قطعى . ومقالاته

(٤٦) « مبادئ النجاح » بإشراف البرت اس . كوك (سان فرنسيسكو ، ١٨٨٥) ص ٥ ؛ أيضا بإشراف ت . اس . نوولسون ، لندن ، ١٨٩٨ أصلا فى « فورتنايتلى ريفيو » ١٨٦٥ .

المبكرة هي عن علم جمال هيجل[٤٧] وليست سردا وضعيًا غير مستحسن عن كتاب أوجست فلهلم شلجل « محاضرات فن الدراما »[٤٨] وعن أعمال لسنج [٤٩] وهذا لايظهر فحسب اهتماماته الألمانية والتي وصلت الذروة في « حياة جوته » ، بل هو يحدد أيضا وضعه ومكانته بوضوح شديد ويبدو له أوجست فلهلم شلجل على أنه كاتب شعبي فحسب يستحق الاستحسان الذي تلقاه « لكن كمعجزة - كناقد عقلاني جاد فلسفي » ويجب اعتباره « واحدا من أشد الأدلة الهامة التي يمكن أن يَسْتَرْشد بها الدارس » . ولويس لايجد أي فائدة في محبة شلجل للعمق الفلسفي . « إن النقدا التحليلي السيء يبدو أفضل من الفلسفة المتوسطة القيمة » [٥٠] . ولسِّنْج هو المقابل الحق ذو الثِقَل . ولويس يحب « نزعاته المباشرة والعملية » ، ويجد عقليته « إنجليزية صميمية في كيفيتها » . « ومن بين كل الألمان هو خيرهم » وهذا أكبر ثناء كاله لويس وهو يفترض أنه يعني « بالألمان » أي مثقف غامض شبه عميق ومتحذلق . ولويس وجد مقال فريدريك شلجل المتحمس عن لنسج « أكثر المقالات إزعاجا » ، لأن المقال هو « مديح غير مباشر (للمدرسة الجديدة) كما كانت تسمي والتي تدشنت بمغالاة أضفت صبغة على الرومانسية »[٥١] . وعندما تأتىَّ للويس أن يكتب عن « أخطاء وإساءة استخدامات النقد الانجليزي » هاجم الممارسة التي لا تزال غير مستفيضة المعلومات عن العرض التحليلي المجهول المؤلف ، لكن كانت هناك مناسبة لتحديد وظيفة النقد على أنه « ترجمة انفعالات الشاعر إلى أفكارها الرئيسية أو المقابلة لها[٥٢] . إن النقد هو إضفاء الطابع العقلاني ، إنه الترجمة إلى مفاهيم . ومن ثم يبدو من المنطقي أن لويس أصبح أول عارض إنجليزي لنظرية الواقعية في الرواية ، وإن كان يجب أن نتذكر أنه كان شديد الإعجاب بالتراجيديا الكلاسيكية الفرنسية وتمثيل راشيل قبل هذا

(٤٧) « فلسفة الفن « علم جمال هيجل » ، بريتيش أند فورن ريفيو » ، العدد ١٣ (١٨٤٢) ، ص ١-٤٩ .

(٤٨) « أوجست فلهلم شلجل « فورن كوارترلي ريفيو ، العدد ، ٣ (١٨٤٣) ص ٨٧ - ٩٩ وخاصة ص ٨٨ ، ص ٩٠ .

(٤٩) « لنسج » ، ادنبره ريفيو ، العدد ٨٢ (١٨٤٥) ، ص ٤٥٦ - ٥٠٠ .

(٥٠) المصدر السابق العدد ٤٧ ص ٨٨ ، س ٩٠ .

(٥١) المصدر السابق ، العدد ٤٨ ص ٤٥٢ ، ص ٤٦٣ .

(٥٢) « أخطاء وإساءة استخدامات النقد الإنجليزي » ، وستمنستر ريفيو ،العدد ٣٨ (١٨٤٢) ، ص ٤٦٦ - ٤٨٦ وخاصة ص ٤٨١ .

بفترة وجيزة من السنين[٥٣] . ليس في إنجلترا أي شيء يمكن مقارنته بالمجادلات الفرنسية عندما عرض لويس عام ١٨٥٨ الواقعية لأول مرة . « إن الفن عرض للواقع ». « الواقعية هي أساس الفن كله » . ولويس يحكم على الروائيين الألمان المعاصرين بقسوة شديدة . وهو يجلد جوستاف فرايتاج وأوتو لودفيج من أنهما غير واقعيين وأنهما مثيران للغثيان ، ويمدح بول هايس وجوكفريت كلي مع بعض التحفظات . وهو في سياقات أخرى قد هاجم عدم واقعية « عمال البحر »[٥٤] . لهوجو و« الميلودراما وعدم الاحتمال » في رواية « جين اير »[٥٥] . والمبالغات الخيالية والدمى الخشبية عند ديكنز . وديكنز الذي عرفه شخصيا يوصف بأنه « عراف الرؤى » مع تخيل من النوع الحي المنفّر الذي يفضي إلى الهلوسة [٥٦] . زيادة على ذلك لايستطيع لويس أن يوصف بأنه مدافع عن النزعة الطبيعية الحرفية .. ولقد كره ما أسماه « النزعة التفصيلية »[٥٧] وتحدث دائما عن اختيار العناصر النمطية . والاستجابة موجهة إلى « التماسك الضروري للواقع » ، إلى « العلاقات الحقة للأشياء » ، وهذا لايستبعد الخيال المباشر الحق أو إبداع الأنماط الفكهة التي تستثير وتوجه تخيل القارىء على نحو ما نجح ديكنز في عمله .

وواضح أن جورج إليوت (اسمها الأصلي ماري آد إيفانز، ١٨١٩ - ١٨٨٠) تأخذ بآراء مشابهة ليس بالضرورة أنها كلها مستمدة من لويس . لقد كتبت قدرا طيبا من النقد لا شأن له إلا في القليل بالنظرية النقدية أو حتى الرواية . إنه - بشكل يدعو إلى الدهشة - نقد قاس أو لاذع : لقد علقت - على سبيل المثال - على « النزعة السلافية المتغطرسة »[٥٨] . عند اللورد بروم في كتابة سير الحياة ووصفت قصيدة

(٥٣) جون فوستر ، جورج هنري لويس : « مقالات نقدية » بإشراف و . آرتشر وروبيرت و . لوي (لندن ، ١٨٩٦) أعيد نشر المقالات من مجلة « ليدر » (١٨٥٠ - ١٨٥٤) .

(٥٤) « الواقعية في الفن الرواية الألمانية الحديثة » ، وستمنستر ريفيو ، العدد ٧٠ (١٨٥٨) ص ٤٨٨ - ٥١٨ ، وخاصة ص ٤٩٣ .

(٥٥) «الرواية الجديدة عند فكتور هوجو» فورتنايتلي ريفيو ، العدد الخامس (١٨٦٦) ، ص ٣٠ - ٤٦ . « الروايات الحديثة : الفرنسية والأنجليزية » ، فريزر مجازين ، العدد ٣٦ (١٨٤٧) ، ص ٦٨٦-٦٩٥ .

(٥٦) « ديكنز في علاقته بالنقد » فورتنايل ريفيو (١٨٧٢) ، ص ١٤١ - ١٥٤ .

(٥٧) « مبادىء النجاح » ، ص ٣٩ .

(٥٨) « الأرجوحة : رواية بقلم فرنشيسكو أباتي » فورتنايتلي ريفيو ، العدد الثالث (١٨٦٥ - ٦٦) . ص ١٨٤ « الرواية الجديدة عند فكتور هوجو » ، فورتنايتلي ريفيو ، العدد الخامس (١٨٦٦) ، ص ٤٦ .

« مود » لتينسون بأنها « سيئة » وصورت أنوارد يونج مؤلف « أفكار ليلية » تصويرا ساخرا ولم يكن هذا هدفا مثيرا منذ خمسين عاما عندما وصفت تلك القصيدة . بأنها « قصيدة ساخرة مبتكرة أو هي مناجيات قائمة على الوجد على ضوء شمعة مثبتة في جمجمة » تلقى « أشكالا مخيفة من العبث » عن أمور غير مخلصة[٥٩] . لكن دعواها الهادئة للواقعية كانت مهمة في عصرها : خاصة الفقرات الواردة في « آدم بد » (١٨٥٩) حيث عبرت عن رضاها « لحكْي قصتي البسيطة ، دون محاولة لجعل الأشياء أفضل مما هي عليه .. دون خشية من الحقيقة ، إلا أنه يوجد زيف » . إن الحقيقة هي بطلها ، بمثل ما كان الأمر بالنسبة لتولستوى في قصص سبستبول قبل هذا بسنوات قليلة . إن العرض الأمين للأشياء العادية » هو هنا تعريف الرواية [٦٠] . ولكننا نجد هنا أيضا عن جمال متعلق بالتعاطف الوجداني والحب « الفن هو أقرب شيء للحياة ؛ إنه حالة تجربة منسقة وامتداد ارتباطنا برفاقنا إلى ماوراء حدود الاهتمام الشخصي وهذا مماثل لمايمكن أن يكون وردزورث أو تولستوى قد قاله . « إن صورة للحياة الانسانية التي يمكن أن يعطيها فنان عظيم تدهش حتى التافه والأناني وتوجهه إلى ذلك الانتباه إلى ماهو بمعزل عن نفسه والذي يمكن أن يسمى مادة خاصة للمشاعر الخلقية » [٦١] . وهذه الواقعية التي تريد بها جورج إليوت أن تشكل انطباعا انفعاليا وإنسانيا تتحدد على جبهتين : ضد أصحاب النزعة العاطفية الانفعالية الذين يزيفون الواقع » ، « الروايات السخيفة التي كتبتها السيدات الروائيات » ، واللواتي كرست لهن جورج إليوت مقالا مسليا[٦٢] ، وضد مجرد أصحاب النزعة الخلقية . وفي تبادل غريب للرسائل مع الفيلسوف الوضعي فريد هارسون نجد جورج إليوت تدافع عن « التعاليم الجمالية على أنها ذروة كل التعاليم » . « إذا كفّت التعاليم عن أن تكون جمالية خالصة – إذا تحولت في أي موضع من الصورة إلى الرسم التخطيطي ، فإنها تصبح أشد أنواع التعاليم عدوانية »[٦٣] . وهي تدافع – على سبيل المثال – عن أخلاقيات

(٥٩) « مقالات » باشراف بنّي ، ص ١٣٧ ، ص ١٩٢ ، ص ٣٥٩ ، ص ٣٦٦ – ٣٦٧

(٦٠) « آدم بد » ، الفصل السابع عشر ؛ انظر طبعة جوردونز هانت (نيويورك ، ١٩٤٨) ص ١٨٠ ، ص ١٨٢ .

(٦١) « مقالات » ؛ باشراف بنّي ، ص ٢٧٠ – ٢٧١ .

(٦٢) المصدر السابق ، ص ٣٠٠ – ٣٢٤ (أكتوبر ١٨٥٦) .

(٦٣) المصدر رسائل جورج إليوت « بإشراف جوردون اس . هايت (سبعة مجلدات . نيوها فن ، ١٩٥٤ – ١٩٥٥) المجلد الرابع ، ص ٣٠٠ .

رواية « فلهلم ميستر » لجوته على أن بها « تسامحا كبيرا » ، وتهاجم « العادات الكهنوتية المتزمتة »[٦٤] عن تشارلز كنجلى ، بينما تعترف بتكتم بأنها قد « أخطأت فى حق قوانينها هى الخاصة » فى رواياتها وكثيراً بشكل كاف[٦٥] . ومثالها هو التأثير الجمالى ، القناعات ، الوهم . وهى تتشكى من جانب فى رواية من الروايات على أنها « مجرد وصف وليست عرضا »[٦٦] . لكن ليس لديها تصور عقائدى عن المنهج الحق للسرد . وهى تتساءل : « لماذا لا يجب أن تُسرد القصة بطريقة قصوى من عدم الانتظام حتى أن خصوصية المؤلف يمكن أن تذكرها »[٦٧] . وهى تطرح « تريسترام » شاندى »[٦٨] لويس بدون مخاوف . وواقعيتها لاتكاد تهتم بالتهنيبات النظرية أو حتى المقتضيات الضرورية . إنها لم تكن بأى حال من الأحوال الروائى هنرى چيمز .

والأكثر مدعاة للدهشة أننا نجد شذرة قد نشرت حديثا تظهر تأمل جورج إليوت فى « الشكل فى الفن » (١٨٦٨) مع وجود مصطلح سيكولوجى وبيولوجى – ربما يكون مستمدا من لويس . إن الشكل فى الشعر يجرى تفسيره على أنه جهاز عضوى معقد « به لايمكن لأى جزء أن يعانى من زيادة أو نقصان بدون مشاركة كل الأجزاء الأخرى فى التأثير الناجم والتعديل المترتب للجهاز العضوى ككل » . والمبدأ – المنحدر فى أقصاه من أرسطو – يجرى إعلانه على أنه معيار النقد « وبهذه الأشكال الخفيفة للفن لايمكن أن يسمى راقيا » أو متدنياً إلاّ على أساس المبدأ نفسه الذى نطبق بمقتضاه هذه الكلمات على الجهاز العضوى ؛ أى فى تناسب مع تعقد الأجزاء المترابطة فى كل لاينفصم »[٦٩] . وهنا نجد أن معيار التعقد الذى يستخدم على سبيل المثال فى النقد الجديد[٧٠] . قد جرى إعلانه رغم أن جورج إليوت تستخدم على نحو

(٦٤) « مقالات » بإشراف بنى ، ص ١٤٧ ، ص ١٢٩ .

(٦٥) « رسائل » ، المجلد الخامس ، ص ٤٥٩ .

(٦٦) « الآداب والفن » ، وستمنستر ريفيو ، العدد ٦٦ ، (١٨٥٦) ، ص ٣٦٠ .

(٦٧) « مقالات » بإشراف بنى ، ص ٤٤٦ .

(٦٨) اسم الرواية بالكامل « حياة وآراء تريستراح شاندى » كتبها سترن ظهر منها الجزءان الأوليان عام ١٧٦٠ والثالث إلى السادس ١٧٦١ – ١٧٦٢ والسابع والثامن ١٧٦٥ والتاسع ١٧٦٧ (المترجم) .

(٦٩) المصدر السابق ، ص ٤٣٥ والمخطوطة موجودة فى مكتبة جامعة ييل .

(٧٠) حركة فى النقد الأدبى تطورت فى سنوات ١٩٢٠ وخاصة بين الأمريكيين وقد نشر جون كروار نسم كتابا بعنوان « النقد الجديد » عام ١٩٤١ دعا فيه إلى النقد الأنطولوجى الوجودى . والنقد الجديد يدعو إلى القراءة اللصيقة للنص وتحليل النصوص تحليلا نصياً بصرف النظر عن المؤلفين (المترجم) .

أكثر المماثلة البيولوجية . ومما يدعو إلى الشفقة أنها لم تتابع هذا التيار من التفكير ، والذى كان سيتعدّل ، أو على الأقل كان سيضيف ملحقا لنظريتها عن الواقعية في الرواية .

إن النظرية الروائية كانت بصفة عامة واقعية . والنظرية الدرامية تكاد تكون غير موجودة . والمقال الذى يُطرح عادة بمديح شديد لجورج مريديث هو « مقال عن الكوميديا واستخدام الروح الكوميدية » (١٨٧٧) وهو جوَلان متقلب عبر تاريخ الكوميديا بمدح فولتير وكونجريف لكنه لايفضى إلا إلى القليل عن النظرية العامة ولا يقال لنا إلا أن الكوميديا تزدهر بأفضل ما يكون فى المجتمع المدنى مع عدم وجوده « لامساواة اجتماعية ملحوظة عن الجنسين » ولقد بذلت محاولة لربط ربّة الشعر الكوميدية بالعقل وتمييزها عن الهجاء والسخرية ، لكننى فشلت في تبين استضاءة في تعريف يؤكد أن « السخرية » هى « فكاهة الهجاء » أو في تمييز نجد فيه عرض الفارس وحامل الدروع في رواية « دون كيشوت » يسمى « تصورا كوميديا » بينما التعارض بين طبيعيتهما « هو الأكثر مدعاة للفكاهة »[٧١] . وأنا أجد نفسى في إتفاق مع كروتشة من أن هذه التصنيفات السيكولوجية لاتفضى إلى شىء فى النقد الأدبى .

كما أن شعراء العصر لم يشتطوا في محاولاتهم وصف طبيعة الشعر . فالشاعر روبرت براوننج كتب مقالا نقديا واحدا عن شيلي (١٨٥٢) وهو فى الأصل مدخل إلى مجموعة « رسائل برسي بتش شيلي » وقد تبين أنه منحول . وقد اقتضاه الأمر أن يفرق بين الشعر الموضوعي والشعر الذاتى بمصطلحات شديدة الأفلاطونية .. إن الشاعر الذاتى « مدفوع إلى تجسيد الشىء الذى يدركه دون الرجوع كثيرا إلى الأشياء المتكثرة الموجودة تحته بقدر ما يهتم (بالواحد) الذى فوقه ، العقل الفائق الذى يستوعب كل الأشياء فى حقيقتها المطلقة » . « لا ما يراه الإنسان ، بل ما يراه الله مُثُل أفلاطون ، بنور الابداع ، وهى مستلقية ، وهى مشتعلة على (اليد الالهية) - فنحو هذه الأمور يناضل (الشاعر) .. « إنه يحفر حيث يقف - مفضلا أن يبحث عن (العناصر الأولية للإنسانية) في نفسه هو باعتبارها الانعكاس الأقرب للعقل المطلق » . وفي مصطلح جرى تلوينه تلونيا شديدا بالمثالية الأفلاطونية يجرى الدفاع عن تحول شيلى الباطنى على أنه « عرض لتطابق الكون مع الذات الإلهية »[٧٢] .

(٧١) وستمنستر ، ١٨٩٧ ، ص ٨ ، ص ٨٢ ، ص ٨٢ وقد نشر أولا في « نيو كوارترلى ماجازين » ١٨٧٧ .
(٧٢) « أربعة عصور » لديكوك ، بإشراف برت - سميث ، ص ٦٥ ، ص ٨٢ .

وممارسة براوننج الخاصة هي ممارسة معرضة الخطر . وقد استخدم شلي كما شبه لجعل طموح براوننج الخاص واضحا .. عندما يكون فرديا في أقصى حالاته يكون كليا في أقصى حالاته . إن الذاتي يصبح موضوعيا . ولكن هذا هو بكل بساطة جدل الكلي والجزئي . إن الشاعر هو شاهد الله ، إنه يتحدث باسم الله .

وهناك شاعر أكثر تواضعا هو جيرارد مانلي هوبكنز (١٨٤٤ – ١٨٨٩) ، عندما تأمل في الشعر كان لديه أيضا اهتمام ديني شامل . إن وظيفة الشاعر هي تمجيد الله بإعادة طرح « البواطن » ، بواطن الأشياء والناس . ويبدو هذا المصطلح المدهش أحيانا أنه يعني أي أنموذج في الطبيعة ، أي انعكاش للمبدع في الابداع ، أحيانا شيء في الفن ، « نوع أو جمال مميز فردي للأسلوب » أو أحيانا ببساطة « تصميم أو أنموذج » في الطبيعة والفن على السواء[٧٣] . ويبدو هوبكنز مماثلا لرسكين بشكل متطرف في اهتمامه بحقيقة الملاحظة وملاحظات الظواهر الطبيعية . أو مثل أرنولد عندما يتطلب جدية عالية . لكن معظم تأملاته في الشوذات طابع تعنّي : إنه يميز مستويات الأسلوب : « لغة الإلهام » ، « اللغة البرناسية » ، لغة النظم » ، وإعادة تسمية المستويات الثلاثة التقليدية [٧٤] . وهو مهتم بشكل أكثر محورية بالنظرية العروضية . ولا أستطيع أن أدخل هنا في تاريخ الأوزان ، لكن يبدو أن المفاهيم الأساسية في نظر هوبكنز عن « الإيقاع المُبَرَّز ، أبعد مايكون عن الوضوح أو الدقة ، ويظل قيّماً أساسا كدفاع عن ممارسته هو ودفاع عن التراث الانجلوساكسوني والنظم القائم على الجناس في الانجليزية . ولقد رأى عدة نقاط هامة مثل توازي الصوت والمعنى وتقابل الخطاطية الوزنية والتركيز اللغوي ، لكن الايقاع المُبرز » نفسه هو مجرد اسم يُستخدم بشكل متطرف لتدمير الخطاطية الوزنية الثابتة الاصطلاحية [٧٥] . ونظرية هوبكنز هي رد فعل ضد « مقال عن القانون الوزني » (١٨٥٧) لكوفنتري باتمورد الذي يوحّد مابين الوزن والنبرة في الكلمة ويؤكد الطبيعة

(٧٣) « رسائل أخرى لهوبكنز » بإشراف س . س . أبوت (لندن ، ١٩٣٨) ، ص ٢٢٥ « رسائل أخرى لهوبكنز إلى روبرت بريدج » بإشراف س.س . أبوت (لندن ، ١٩٣٥) ، ص ١٦ انظر المقال الجميل الذي كتبه أوستم وارن الوارد في كتاب « هوبكنز بقلم نقاد كينيون » ، ٧٦ – ٧٧ .

(٧٤) « رسائل أخرى » ، ص ٦٩ – ٧١ .

(٧٥) انظر قائمة المصادر والمراجع في نهاية الفصل تحت اسم ويتهول وهولوواي .

المزدوجة التفعيلة للوزن الانجليزى[٧٦] . ونحن لا نستطيع أن نحل مثل هذه الاشكاليات الخاصة بالتطبيق الشعرى والتقنية . بل علينا بالأحرى أن نلتفت إلى النقاد المحترفين . والشخصية المحورية فى العصر الواضح أنها ما تيو أرنولد .

(٧٦) كوفنترى باتمور ، مقال عن القانون الوزنى الانجليزى ، باشراف الأخت مارى أوجستين روث ، واشنطن ، ١٩٦١.

on English literary historiography see this *History*, 3, 8- ff . There are no reprints of E.S . Dallas. Comment :

Saintsbury, *A History of Criticism* 3 Vols. Edinburgh, 1901-04) 3 , pp. 511-13.

John Drinkwater, *The Eighteen-Sixties* (Cambridge, 1932),pp. 201-23.

Michael Roberts, " The Dream and the Poem, "*TLS* (18 January 1936), pp. 41- 42' interesting.

Francis X. Roellinger, "E.S. Dallas : A Mid-Victorian Critic of Individualism, " *Philological Quarterly, 20* (1941), 611-21.

,"E.S. Dallas on Imagination, " *Studies in Philology*, 38, (1941), 55 2- 64.

Alba H. Warren, *English Poetic Theory* (Princeton, 1950), pp. 126-51.

For Realism See Richard Stang, *The Theory of The Novel in England* l850- l870, London, 1959.

On G. H. Lewes See:

Morris Greenhut," Lewes as a critic of the Novel, " *Studies in Philology*, 45 (1948), 491-511.

, "G. H. Lewes and the Classical Tradition of English Criticism, " *Review of English Studies, 25* (1948), 12 6-37.

Gordon S. Haight, " Dickens and G. H. Lewes, " *PMLA*, 71 (1956), 166-79.

George H. Ford, *Dickens and His Readers* (Princeton, 1955), esp. pp. 149 ff.

There is recent collection of *Essayes of George Eliot* . ed . Thomas Pinney . New York, 1963. On George Eliot ; Richard Stang, " The Literary Criticism, of George Eliot, " PMLA, 72 (1957), 952-61.

Browning's *Essay on Shelley* is reprinted with Peacock's *Four Ages of Poetry : Shelley's Defer.ce of Poetry*, ed . H. F. B. Brett-Smith, Boston, 1921.

On Hopkins see:

M.G. Lloyd Thomas, " Hopkins as Critic, " *Essays and studies by Members of the English Association, 32* (1946), 61-73.

Harold Whitehall, " Sprung Rhythm" in *G. M. Hopkins by the Kenyon Critics* (Norfolk, Conn., 1946), pp. 28-54.

Selma Jeanne Cohen, " The Poetic Theory of G.M. Hopkins, " *Philological Quarterly, 26* (1947), 1 - 20

John K. Mathison, " The PoeticTheory of G. M. Hopkins, " *ibid.*, pp. 21-35.Sister Marcella Marie Holloway, T*he Prosodic Therory of G. M. Hopkins*, Washington, D.C., 1947.



(٨)
أرنولد وباَجِت وستيفن

ماتيو أرنولد
(١٨٢٢ – ١٨٨٨)

إن مكانة ماتيو أرنولد (١٨٢٢ - ١٨٨٨) باعتباره أهم النقاد الإنجليز فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر تبدو أنها مكانة أكيدة . وإن مكانته الكبيرة لاترجع فحسب إلى نقده الأدبى ، بل ترجع أيضا إلى مكانته كشاعر وكناقد عام للمجتمع الانجليزى والحضارة الانجليزية . واليوم فى انجلترا والولايات المتحدة الأمريكية على السواء - وخاصة فى الدوائر الأكاديمية لا يزالون يستشعرون نفوذه . وهذا التأثير هو بالأحرى راجع إلى (فلسفته الثقافية العقلية) ولا يرجع إلى نقده الأدبى ؛ ولكنه وسط نقاد القرن العشرين / افيج بابيت وت . اس . إليوت وف . ر . ليفس وليونل تريلنج يظهر وشانج مع وجهة نظره . لقد زودنا أرنولد بدفاع عن الثقافة وإعادة صياغة المثال الأغريقى للمعرفة الشاملة وقد تعدلت بالمسيحية ؛ ولقد دافع عن دراسة الأنسانيات مقابل التجاوزات النامية للتدريب العلمى والمهنى ؛ ورسم صورة ساخرة للطبقات الوسطى الانجلوساكونية : نزعة أصحاب هذه الطبقات المادية المبتذلة وديانتهم بما فيها من انحراف معاد للجمال ؛ ولقد طرح دفاعا عن الشعر والأدب ، دفاعا عن الروح النقدية وعن ممارسة النقد ؛ وأخيرا - رغم أن هذا يشكل جانبا من نشاطه - وقد جرى تسجيله بشكل أقصى - دعا إلى ديانة غير قطعية . وإذا نحن فحصنا هذه الآراء بدقة أكبر ، قد نخلص إلى أن ما يروّج له أرنولد ليس جديدا كما أنه ليس مصطبغا بصبغة أرنولدية مميزة له . ويمكن للإنسان أن يقول إن كل ما يفعله هو إعادة طرح مثال الثقافة الألمانية كما صاغه جوته وفلهلم فون همبولت : وهو يشارك تأكيدهما عن القديم كأنموذج ، ومدحهما للتنزّه عن الغرض وأفقهما الأوربى وتصورهما المحورى للإنسان المثالى على أنه الإنسان الكلى والذى فيه توجد وحدة الملكات والعقل والحسّ مما يشكل ما أصطلح عليه أرنولد من أنه « العقل التخيلى » . وقد نشعر بأن الدفاع عن الإنسانيات ضد العلوم يجب أن يوضع على مستوى مختلف عما كان فى القرن التاسع عشر وأن صورة أرنولد للطبقات الوسطى الإنجليزية صورة مبتذلة مهجورة ولىّ زمانها ؛ وتستطيع أن نصنّف ديانته على أنها هجين من الرواقية والنزعة الانجليكانية ، من جوته وشلر ماخر . وقد نشعر (كما أفعل أنا) أن كلا انشغاله المتأخّر وانشغالنا المتأخير مع الدفاع عن الآداب لهو من نافة القول والكَلَل . ويكرر أنولد مرارا وتكراراً أن الأدب يربى ، إنّه يشكل الانسان ، ويجعله يرى الأشياء ويجعله يعرف نفسه ويعطيه الإخلاص . ونحن نستشعر أن أرنولد يفقد كل منظور عندما يحاول أن يتوسع بمطالبه بالنسبة للأدب ويبدى الأمل فى أن يحل الأدب محل الدين . « إن مستقبل الشعر مستقبل هائل » ، هكذا تبدأ الصفحة الشهيرة التى تصل إلى

الذروة فى عبارة تقول : « إن معظم مايمر بنا الآن بالنسبة للدين والفلسفة سوف يحل محله الشعر»[1] . فإذا أخذنا هذا القول حرفيا فإن هذا الهدف قد يبدو مليئا بالعبث وغير مرغوب فيه إذا كان كل ما يعنيه أن الناس سوف تكف عن الإيمان بالدين والفلسفات وسوف تُزَوَّد – عن طريق الشعر – بتفسير كاف للحياة . ونحن نجد أن أرنولد يزكّى – ضمنيا – نظرته الخاصة للمعرفة الشاملة الكلية والتى ترفض أن تتقبل أى نزعة قطعية أو أى فلسفة نسقية . إنه يريد منا أن نقتنع بالنظرة « الشعرية » للحياة ، وهى نظرة ليست دينية تقليدية وليست فلسفية نسقية ؛ بل هى بالأحرى أخلاقية وانفعالية « إن الأخلاقيات تتأثر بالانفعال » . هكذا حدد أرنولد كلا من الدين والشعر .

ولكن بالنسبة لأهدافنا – وهى تقتصر دائما على النقد الأدبى – فإن الكثير من هذا غير متصل بموضوعنا مهما يكن الأمر هاما بالنسبة للدّين الكبير للدين والثقافة . وعلينا بالأحرى أن نحاول تحديدا إسهام أرنولد فى التفكير عن الأدب والشعر .

إنّ أرنولد أولا وقبل كل شىء مدافع هام عن النقد . والنقد – بطبيعة الحال – لايعنى بالنسبة له النقد الأدبى البسيط ، بل بالأحرى الروح النقدية بصفة عامة ، تطبيق العقل على أى موضوع وعلى كل الموضوعات . إن أرنولد مدافع فصيح عن « التنزه عن الغرض » ، عن الفضول ، عن المرونة ، عن النزعة المدنية ، عن السريان الحر للأفكار . وهو يهاجم بصفة خاصة النزعة الاقليمية البريطانية ويزكى فتح الأبواب أمام رياح العقائد الأوربية والفرنسية والألمانية منها أساسا . وهذه دعوى كانت قيمة وهى قيمة بالفعل ، يجب رؤيتها فى وسطها التاريخى . ومثال أرنولد عن « اللاغرضية » لا يجب أن يُفْهم على أنه تباعد إلى جبل الأولب أو هرب إلى برج عاجى . إن من السهل أن نبيّن أن أرنولد نفسه مستغرق بعمق فى مشكلات عصره ولم يكن فوق الانخراط فى المعضلات أو حتى يفقد طابعه[2] . لكن « اللاغرضية » مؤكد أنها تعنى بالنسبة له شيئا خاصا تماما : نفياً للأغراض السياسية والدنيوية المباشرة ، أفقا واسعا ، عدم وجود تحامل ، صفاء يتجاوز عواطف اللحظة . والصياغة المشهورة لهدف النقد : « السعى ... لرؤية الأشياء كما هى فى الواقع فى ذاتها »[3] . قد تطرح مزيدا

(١) السلسلة الثانية من « مقالات فى النقد » ، (لندن ، ١٨٨٨) ، ص ١ – ٢ .

(٢) انظر . إ . ك . براون : « ماتيو أرنولد : دراسة فى الصراع » ، شيكاغو ، ١٩٤٨ .

(٣) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » المجلد الأول « عن التراث الكلاسيكى » ، ص ١٤٠ .

من الأسئلة أكثر مما يمكن يحلها ، لكنها ترياق ممتاز « لتجاوز العنف في الحب والكره »[4] ، التركيز ، « للخيال الفردى »[5] ؛ إنه يحدد « النغمة الحق والطابع الحق للعقل »[6] ، النقد الممتاز . إن « اللاغرضية » هي أيضا « فضول » عقلي ، تحريض غريزى (لنا) لكي نحاول أن نعرف أفضل ما يعرف ويفكر فيه في العالم ، بصرف النظر عن التطبيق والسياسة وكل شيء من هذا النوع »[7] . ومصطلح « أفضل » قد يكون مدعاة مرة أخرى للتساؤل ، ولكن مرة أخرى إنه يعني شيئا عينيا وجيدا : هربا من قيد عصر المرء ومكانه ، شعورا بالتراث الكلي للغرب ، حضوراً للكلاسيكيات العظمى ، شعورا بأوربا باعتبارها « اتحاد عظيماً »[8] . ومصطلح أرنولد « الفضول » قد يكون قاصراً جداً عن مثال الأدب العالمي عند جوته (الذى يلمّح إليه ، ولكن على المرء أن يدرك أن أرنولد عرف هوميروساه وسوفوكليساه في الأصل ، ورحّب بليوباردى وهايني وتولستوى ، وكان متضلعا في النقد الفرنسي في عصره . (إنه لم يعرف فحسب سانت - بوف وتين ، بل عرف أيضا بلانش وبسار وفيلمان وشرر وفين وسان - مارك جيراردان وعددا كبيرا من الآخرين) ومعرفته الواسعة الاطلاع غالبا ما تكون مستخفة : فمعرفته بالأدب الانجليزى الأكثر قدما خارج الأسماء الكبرى تبدو معرفة هزيلة بشكل يدعو للدهشة . وعنده خشية الباحث الرقيق من المعرفة المتحذلقة وهو يحّط من قدر معرفته ببعض التواضع الساخر . ولكن بينما يجب على المرء أن يعترف بأنه لم يكن سانت - بوف أو دلتاى أو كروتشة . (إنه بعد كل شئ شاعر ومُنَقِّب مشغول بالمدارس الأدبية) ، قد قرأ اليونانية واللاتينية والألمانية والفرنسية (وبعض الإيطالية) وعُرف بقدر كاف كناقد لا يتظاهر حتى أن يكون مدافعا عن الروح النقدية . وعرف بالدفاع عن جو يفضي إلى التبادل الحر للأفكار ، مدحه للموضوعية ، اللاغرضية ، والفضول (إذا ما فُهمت فهما سليما) قيمة وهامة حتى اليوم .

ولقد قال أرنولد أيضا أشياء هامة عن نظرية النقد . ووجهة نظره ليست متماسكة كليا وربما تنحرف إلى الوصف الخالص قرب نهاية حياته . وغالبا ما يبدو أنه آمن بنقد

(٤) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الأول « عن التراث الكلاسيكي » ، ص ١٩٩ .

(٥) المصدر السابق ، ص ١٤٠ .

(٦) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الثالث « محاضرات ومقالات في النقد » (١٩٦٢) ، ص ٢٨٢ .

(٧) المصدر السابق ، ص ٢٦٨ .

(٨) المصدر السابق ، ص ٢٨٣ - ٢٨٤ .

وصفي تفسيرى خالص . « إن الحكم الذى يكاد يشكل نفسه بجمود .. هو الشيء الوحيد القيّم » . ، وعلى الناقد « أن يوصل معرفة جديدة ، ويدع حكمه ينساب مع هذه المعرفة الجديدة » ؛ يجب أن يكون « أشبه برفيق ، وأن يكون مفتاحا للفهم »[٩] .

بل إن أرنولد حتى قد قال : « أحب ألا أحدد شيئا على أنه سلطتي الخاصة ؛ إن فن النقد العظيم هو أن يستبعد المرء نفسه ويجعل البشرية هى التى تقرر »[١٠] . إن وظيفة النقد الرئيسية هي « طرح موقف عقلي مما يمكن للقوة الابداعية أن تستفيد منه لنفسها »[١١] . إن سيرورة النقد هي هكذا قد جرى تصورها على أنها إخبارية وتحريرية واستعدادية للابداع . وقد حدد أرنولد الناقد الكامل عندما أثنى على سانت – بوف . « إن الناقد هو إنسان المعيار ، وليس التدفق الحماسى ؛ إنه إنسان المركز لا المحيط ؛ إنه إنسان الصناعة الحقّة والفضول الحق مع جعل (الحقيقة) (والكلمة مسجلة في الإنجليزية باسمه) كشعار له ؛ زيادة على ذلك أن يتوفر مع هذا المزاج المرح واللطيف ، يتوفر السلوك الطيب ، فهذه كلها هى المادة التي يشتغل عليها »[١٢] . لكن هذا المزاج الحفى والتسامح العالمى ليسا إلا جانبا واحدا من عقلية سانت – بوف ، وهو ليس جانبا من عقلية أرنولد . ونحن نجد بصفة خاصة أن أرنولد فى سنواته المتأخرة يؤكد بقوة الوظيفة الفقهية للنقد . إنّ دفاعه المبكر عن الأكاديمية الفرنسية قد تم باسم « معيار سليم راق فى الأمور الثقافية » ؛ ولقد دافع عن « النظام الصارم »[١٣] ، ولقد آمن منذ فترة مبكرة بأنه « فى الرأى الأدبى لأوربا – إن لم يكن فى الرأى الأدبى لأمة واحدة ، وفى خمسين عاما ، إن لم يكن فى خمسة أعوام يوجد حكم نهائي »[١٤] . وأرنولد فى « دراسة عن الشعر » يدافع عن « النقد الحق » ضد التقدير التاريخي والشخصى ، وهذان الأصوان معا يبدوان له خاطئين . وهو يعنى بالنقد الأدبى تقديرا في إطار « وشائجنا ومحباتنا وظروفنا الشخصية »[١٥] . يعنى

(٩) المصدر السابق ، ص ٢٨٣ .
(١٠) المصدر السابق ، ص ٢٢٧ .
(١١) المصدر السابق ، ص ٢٦١ .
(١٢) ألوت : « خمسة مقالات غير مجموعة » ، ص ٧٤ .
(١٣) « الأعمال النثرية العاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الثالث « محاضرات ومقالات فى النقد » ، ص٢٤٣ .
(١٤) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الأول ، « عن التراث الكلاسيكى » ، ص ١٧٢
(١٥) « السلسلة الثانية » من « مقالات في النقد » (لندن ، ١٨٨٨) ، ص ٦ – ٧

حكما فى ضوء تاريخنا الشخصى والذى يبدو غير سديد لأنه ذاتى ذاتية خالصة . ورفض التقدير التاريخى يحتاج إلى برهنة أشد كمالا . إن الافراط فى التقدير ينبع من رؤية العمل على أنه مرحلة فى تطور الأدب وخاصة فى التطور المبكر لشعر قومى . وينتقد أرنولد « محاولة أن يتعرف المرء على العصر والحياة والعلاقات التاريخية لكلاسيكية عبقرية » على أنه مجرد هواية فنية مالم يكن لديها ... معنى واضح واستمتاع أعمق بغاياتها »[١٦] . وهو فى موضوع آخر يناقش المديح الذى كالَهُ الناقد أرنولد شرِرْ لمنهج النقد التاريخى ، واعتبره أرنولد « عقيدة محفوفة بالخطر ، وأنه من مثل هذه الدراسة فإن الفهم الحق لعمل (ملتون) (سيصدر تلقائيا) . وهو سيصدر تلقائيا فى عقلية مهيأة بشكل خاص - وليس فى كل العقليات » . وأرنولد يضرب المثل بماكولى (وهو واحد من الذين يكرههم كراهية شديدة) باعتباره ناقدا لديه معرفة بسيرة الحياة والتاريخ والذى لا يزال عاجزا عن أن يكون ناقدا . وهو يخلص إلى « دعونا ألا نخلط المنهج بالنتيجة التى قصد إليها المنهج - الأحكام الحقة »[١٧] . وأرنولد يريد ببساطة - من جهة - أن يستبعد المطالب المتنامية والحافلة بالمبالغة من جانب المتحمسين فى عصره لدراسة القديم والافتتان به . وهو يعتقد أن « نشيد رولاند » والروايات فى العصر الوسيط وبصفة عامة مارو كلها مبالغات . وقد احتج ضد العبادة الألمانية للحمة « نيبو لنجليد »[١٨] . وعلى أى حال فإن أرنولد - من جهة أخرى - يريد بشكل أصيل أن يهرب من نزعته التاريخية وأن يهرب من عصره مع خطر سقوط هذا العصر فى النزعة النسبية الكاملة للقيم . إن تعبير « التقدير الحقيقى » « قد يخفى ثانية » مبدأ صغيرا » ، قد يطرح فحسب دون أن يحل مشكلة الحقيقة ، لكن أرنولد يرى - على الأقل - الحاجة إلى مثل هذا التقدير ، وهو يقرر هذا بشكل مُلِحّ .

وسيكون من الخطأ أن نعتقد بأن أرنولد نفسه لم يكن ناقدا تاريخيا . لقد كان مشبعا بوجهة النظر التاريخية منذ فترة شبابه وقد أمضاها فى ظل والده الدكتور توماس أرنولد ، وهو واحد من أوائل الذين قدموا علم الدراسات القديمة التاريخية والحس التاريخى فى التراث الألمانى . ومحاضرة أرنولد التدشينية فى جامعة أكسفورد « عن العنصر الحديث فى الأدب » (١٨٥٧ ، نشرت ١٨٦٩) تطرح خطاطية للتاريخ

(١٦) المصدر السابق ، ص ١١ .
(١٧) « مقالات خليط المقالات الإيرلندية » (لندن ، ١٨٩٤) ، ص ١٩١ - ١٩٢
(١٨) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الأول ، ص ١٢٧ ، ١٢٨ .

يجب أن تتميز في نزعتها الحتمية والتخطيطية بطريقة هيجلية في أغلبها . ويقوم أرنولد بعملية مسح لتتالى العصور والأمم التى يحكم عليها فى إطار عظمتها وقوتها وحياتها السياسية والثقافية عبر تتابع الآداب التى تــدرج حسب الطـابع السديد الذى يعبر عن عصرها وأمتها الخاصتين . ومصطلح « الطابع السديد » يبدو أنه يعنى كلا من « العرض » ، والتعاطف مع العصر ، و « العظمة » بالمعنى الخلقي والفني ومثل هذا الأدب « السديد » قد جرى إعلانه حينذاك على أنه الأدب « الحديث » بصرف النظر عن التسلسل التاريخي . وهذه البدعة الاصطلاحية لاتحتاج إلى تزكية حيث أن الاستعمال والاشتقاق متعارضـان . لكنها تسمح بخطاطيـة تتسم بطابع يكاد يصطبغ بصيغة الفيلسوف الإيطالي فيكو : المسار والمسار المضاد . أولا يوجد العصر الهوميروسى ومع هوميروس « كانت هناك قوة أكبر حتى من سوفوكليس أو أسخيلوس ، لكن عصره كان أقل أهمية عنه هو »[١٩] . لقد كان شاعرا كبيرا يعيش في عصر لم يكن ملائما له . ثم جاءت يونان بركليز ، عصر الأدب « الحديث » الملائم الكامل بسبب نظرته الخاصة وتسامحه ونضجه العقلى وروحه النقدية ، إنه عصر انتهى مع هزيمة أثينا في الحرب البليبونيزية [٢٠] . وبعد ذلك « فإن حياة اليونان العقلية والروحية تُرِكَتْ بدون أساس مادى ملائم للحياة السياسية والعملية ؛ والاثنان شرعا في التآكل بشكل حتمى »[٢١] . وفى روما كان هناك عصر عظيم ولكن لم يكن هناك أدب سديد ملائم . وإن لوكريشيوس « قد انسحب بنفسه » ، لقد كان مفرطا في الارهاق ، مفراطاً فى ثقل الكآبة والمرض ، ومَنْ يكون مريضا لايكون مفسرا ملائما سديدا للعصر»[٢٢] . وفرجيل بالمثل « واعٍ في الصميم بعدم ملاءمته بالنسبة للسيطرة الروحية الشاملة لذلك العالم » ؛ لقد كان لديه « حزن مؤثر حلو » ، كان لديه حنين للماضى[٢٣] . وهوراس هو إنسان بدون إيمان ، بدون حماس ، إنه إنسان شكاك في العالم[٢٤] . ولم يواصل أرنولد الخطاطية بشكل نقى فيما يجاوز العالم القديم في هذه المحاضرة ، ولكن واضح من

(١٩) المصدر السابق ، ص ٣١ .

(٢٠) هى حرب بين أثينا واسبرطة من ٤٣١ ق . م إلى ٤٠٤ق . م أسفرت عن انتقال السيطرة من أثينا إلى أسبرطة . (المترجم) .

(٢١) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الأول « عن التراث الكلاسيكى » ، ص ٣٠ .

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٣٢ - ٣٤ .

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٢٥ .

(٢٤) المصدر السابق ، ص ٣١ .

كتاباته الأخرى كيف يمكن أن تستمر . إن دانتي - مثل هو ميروس - هو شاعر عاش في عصر ليس ملائما له . وبالنسبة للعصر الإليزابيثي يبدو أن لأرنولد عقليتين ؛ فهو في محاضرته التدشينية يقتبس من كتاب « تاريخ العالم » لسير والترراالي لكي يظهر دونيته الفكرية بالنسبة للتاريخ الذي كتبه ثيوسيديس وبالتالي ضمنيا فإن عصر رالي أدنى من عصر بركليز . وهو في رسالة يتحدث عن شكسبير باعتباره « تعبيرا أكثرمن ملائم بشكل لانهائي لحقبة من الطبقة الثانية »[٢٥] . ولكنه في مقال عن هايني (١٨٦٣) يعتبر العصرالإليزابيثي مثالا للعصر الذي كان فيه « المجتمع الانجليزى في اتساعه ملائما للأفكار ، وكان مشبعا بها ، وكان يحيا بها . ومن ثم كانت هناك العظمة الفريدة في الأدب الانجليزى لشكسبير ومعاصريه . لقد كانوا يتدعمون بشكل قوى من جراء الحياة العقلية لأمتهم »[٢٦] . إذن كان هناك أدب عظيم سديد ملائم للعصر . وفي خطاطية أرنولد الانجليزية عن القرن الثامن عشر يبدو الأدب من أنه أدب إقليمي ومن الطبقة الثانية » مقابل الأدب الفرنسي في ذلك العصر « فهو أدب من أكثر الأشكال الفاعلة القوية العقلية المؤثرة التي وجدت على الاطلاق »[٢٧] . لقد كان عصرا « حقق رسالة عظيمة بشكل مظفر »[٢٨] . ولقدتبيّن أرنولد الأهمية التاريخية لأدب القرن الثامن عشر الانجليزى على أنه رد فعل على الوفرة الشعرية للعصر الإليزابيثي وباعتباره مبدع أسلوب نثرى حديث رائع . ولقد اعترف في إحدى الرسائل بأن شعر الكسندر بوب « كان ملائما لعصر بوب - أى أنه عكس - بشكل كامل - خير ثقافة وخير عقل لذلك العصر لكنه « كان عصرا فقيرا بعد كل شيء »[٢٩] . لكن القرن برمّته يعد بشكل واضح عصرا غير « ملائم » أعاق عبقريات مثل جراى أو الأسقف بتلر . والحقبة الرومانسية الانجليزية تعد بالمثل مما ينقصها « الجو العقلي » . إن الشعر الانجليزى في الربع الأول من القرن - تمثل في عبارة شهيرة - « لا يعرف الكثير على نحو كاف »[٣٠] . ويطرح أرنولد هنا تصورا مختلفا نوعا ما عن فكرته السابقة عن الملاءمة . هناك التيار

(٢٥) رسالة إلى توماس أرنولد الأصغر (٢٨ ديسمبر ١٨٥٧) في دراسة روبرت ليدل لوى ، « رسالتان إلى أرنولد الأكبر وأرنولد الأصغر » ، « مجلة فقه اللغة » العدد ٥٢ ، (١٩٥٥) ، ص ٢٦٢ - ٢٦٤ .

(٢٦) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد ، المجلد الثالث « محاضرات ومقالات في النقد » ، ص ١٢١

(٢٧) المصدر السابق ، ص ٢٤٠ .

(٢٨) « مقالات عن أمريكا » ، (لندن ١٨٨٥) ، ص ٤٧ - ٢٨ .

(٢٩) رسالة إلى توماس أرنولد الأصغر .

(٣٠) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » المجلد الثالث « محاضرات ومقالات في النقد » ، ص ٢٦٢ .

الرئيسى فى الأدب والأفكار عرضه على سبيل المثال جوته وهاينى ، لكن الشعراء الانجليز « لا يمتون إلى ذلك الذى يعد هو التيار الخاص بالحقب الحداثية ، إنهم لا يطبقون أفكارا حديثة على الحياة ؛ لهذا فإنهم يشكلون (تيارات ثانوية)»[٣١] . والألمان بالمثل معاقون من جراء ما ينقصهم من الحياة القومية العظيمة وإن كان من الواضح أنه قد جرى تقديم « نوع مناسب » له فى « الثقافة الكاملة والتفكير غير المقيد لكيان كبير من الألمان »[٣٢] . والأسلوب الألمانى المرهق (وكذلك الأسلوب الإيطالى) يُعْزَى إلى « رغبة فى ضغط الحياة القومية العظيمة مع نظامها العملى وأشكال تراثها الفعال الدائم »[٣٣] . وأرنولد فى حالة نادرة من عدم التقدير لجوته يصف عمله « مارشن » بأنّه « قطعة من التفاهة الشديدة ، وإن قدرات جوته لاتستطيع أن تضيعَ وقتها فيها ، ولكن لسوء حظه قد طُرحت فى أمّة لم تعش على الاطلاق »[٣٤] .

إن ماتيو أرنولد – على عكس الرأى المعتاد – هو هكذا أساسا ناقد تاريخى يعمل بخطاطية تاريخية فى ذهنه . وغالبا ما يجرى تصور المجتمع على أنه قوة معطاة ثابتة مستقلة لا تستطيع حتى العبقرية أن تغيرها . وهو فى رسالة مبكرة على سبيل المثال يشرح تطور أسلوب القرن السابع عشر بالعدد المحدود من الأفكار المتاحة فى ذلك الوقت . إنه يفترض مجموعة من الأفكار فى عصر معين كان عليها أن تتطور بالتخيل وقد تطورت بشكل متزايد من الفضول والخيال عندما كان هناك عدد أقل منها [٣٥] . إنه يؤكد أن « القوة الابداعية تعمل بعناصر ، تعمل بمواد ، تعمل بأفضل الأفكار السائدة فى العصر » [٣٦] . إن أديسون لايرقى إى بروبير وفوفنارج[٣٧] . بسبب « الجو الذى عاش وعمل فيه ؛ إنه جو يحكى بدون قابلية وتقبل ، أو بالأحرى (يميل) إلى أن يحكى بدون قابلية (فهذه هى الطريقة الأصدق لطرح المسألة) بأسلوب أو على نحو

(٣١) المصدر السابق ، ص ١٣٢

(٣٢) المصدر السابق ، ص ٢٦٣ .

(٣٣) « مقالات خليط : المقالات الايرلندية » (لندن ، ١٨٩٤) ، ص ٢١٢ .

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٢٣٣

(٣٥) هواريف . لورى « مشرفا » : رسائل ماتيو أرنولد إلى آرثر هيو كلوغ ، (لندن ، ١٩٣٢) ، ص ١٥ .

(٣٦) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو آرنولد » ؛ بالمجلد الثالث « محاضرات ومقالات فى النقد » ، ص ٢٦٠.

(٣٧) (١٧١٥ – ١٧٤٧) جندى وكاتب أخلاقى فرنسى كتب « مدخل إلى معرفة الروح الإنسانية » (١٧٤٦) (المترجم) .

آخر عن الأفكار[٣٨] . وإن (روح العصر) مصطلح من المصطلحات المحببة لأرنولد . ولا يحدث إلا أحيانا أنه يدرك أن الروح الوحيدة يمكن أن تهرب من روح العصر هذه . ولقد قال لكلو : « لقد قبلت (أو برمان)[٣٩] . وجعلت نفسى تلجأ معها إلى غابتها ضد (روح عصركم)[٤٠] .

ومع هذا فإن أرنولد لا يكتفى بالتفكير فى إطار أن العبقرية ضد العصر ، فى إطار أن الفرد ضد المجتمع ، فى إطار أن الشاعر ضد التيار أو اتساع الأفكار ، فهو بالمثل يفكر فى الأغلب فى أطُر جمعية من العرْق وزحف التاريخ ؛ إنه مشغول بهذا فى معظمه على نحو ما انشغل هيبوليت تين بالنظريات العرقية . وكل الكتابات هى عزف متنوع على التقابلات التى تظهر بين الأعراق اللاتينية والسلتية والألمانية ، أو التقابلات بين الروح العبرانية والروح اليونانية . لكن التمايز بين الروح القومية (الروح الشعبية) والعرق ليس واضحا بالنسبة له . وهو يخطط لتاريخ فرنسا فى إطار الصراع بين الغال أو الفرنسيين وبين اللاتين وبين التيو تونيين[٤١] . ومحاضرته « عن دراسة الأدب السلتى » تركّز على مفهوم العرْق . وهو يرفض التفسير الاجتماعى الخالص . « إن أنماط الحياة والمؤسسات والحكومة والمناخ وما إلى ذلك .. إما تسارع أو تعوق تطور القابلية أو القبول ، ولكنها لا تبدع بنفسها القابلية أو تفسرها »[٤٢] . وهو ينسب بكل ثقة للسلت (وأحيانا يضم إليهم الفرنسيين) طوابع أدبية خاصة : احتفاء بالأسلوب ، احتفاء بالسوداوية ، احتفاء بالسحر الطبيعى[٤٣] ؛ بينما ينكر عليهم القدرات الأدبية الأخرى مثل الشعور بالشكل الشامل . وهو لايطرح على الاطلاق المسألة الواضحة ما إذا كانت هذه الصفات يمكن ألا توجد فى موضع آخر فى العالم حيث لايوجد سلْت - فى الشرق مثلا - وهو لا يبدو على الاطلاق أنه يشك فى قوة حجّة جدله أن تردد هذه الصفات فى الأدب الانجليزى لهو دليل على الطبيعة السلتية فى الانجليز[٤٤] . ولا

(٣٨) المصدر السابق ، ص ٢٤٧ .

(٣٩) رواية سيكولوجية كتبها اتين بيفرت دى سينانكور (١٧٧٠ - ١٨٤٦) ، وهو روائى فرنسى يصف تأملات عاطفية وتوقانات إنسان أنانى مكتئب . (المترجم) .

(٤٠) هو واردف لورى (مشرفاً) « رسائل ماتيو أرنولد إلى آرثر هيو كلوغ (لندن ، ١٩٣٢) ، ص٩٥.

(٤١) « مقالات عن أمريكا » ، ص ٤٣ وما بعدها .

(٤٢) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الثالث ، « محاضرات ومقالات فى النقد »، ص ٣٥٣ .

(٤٣) المصدر السابق ، ص ٣٦١ .

(٤٤) المصدر السابق ، ص ٣٧٠ .

يتضح إطلاقا ماهي الطبيعة السلتية المفروضة : الدم السلتي عند الانجليز ؟ التأثير السلتي ؟ أو ببساطة « نغمة » ، صفة ، يسميها أرنولد سلتية . وأرنولد يميز بين الطريقة اليونانية والطريقة السلتية في تناول الطبيعة في الشعر الانجليزي دون أن يدرك التناقض الضمني لأطروحته الأساسية . إذا كان هناك تأثير ثقافي يوناني بدون خليط عرقي فلماذا لابد من وجود دم سلتي وليس مجرد تأثير سلتي ؟ وإن شكسبير وكيتس هما المصدران الرئيسيّان لأمثلة أرنولد على السحر الطبيعي ، لكن أرنولد لا يعزو على نحو قاطع دَمَاً سليتا لهما باعتبارهما فردين . إن النظرية برمتها أكثر غموضا . إنها تقطيع لخصائص عريضة للشعر إلى عناصر تتسمي باسم الانجلو ساكسونية والنورماندية والسلتية . وسيكون من السهل أن نظهر الدور المنطقي في حجة أرنولد والصعوبات التي يواجه بها في حالة افتراض ماهو فرنسي سلتي والهشاشة الكلية لبنائه التاريخي والأدبي . وواضح أنه لا يعرف لغة سلتية واحدة ، وحتى معلوماته من الدرجة الثانية هزيلة للغاية ويجري تناولها بتسيب وعدم انضباط شديدين . وعلى المرء أن يتبين أن أرنولد كان يحطّ على مصادر معاصرة عديدة : رينان وميشليه وتيري وأدوارد مارتن وتين . وعلى الإنسان أن يتبين أيضا أنه كان يرد على النزعة النيوتونية لدى فريمان وكارلايل . وكان ينشد أيضا إحساسا طيبا وتسامحا في المسألة الأيرلندية . وكان لديه هدف خاص جدا في ذهنه : إنشاء كرسي السلتية في جامعة أكسفورد . وكان كتابه يسمى « عن دراسة الأدب السلتي » ولم يكن كما يزعم أنه مسح للآداب السلتية كلها . وبالرغم من (أو بسبب) تعميماته الخيالية عن الخصائص القومية فإن الكتاب كان له تأثير هائل (وإن كان على نحو فيه عبث بشكل ما) على عصر النهضة الايرلندي عقب وفاة أرنولد[٤٥] .

إن أحد طرفي المعادلة هو العرْق : والطرف الآخر هو « تيار التاريخ » « التيار الطبيعي في الأمور الانسانية »[٤٦] ، التيار الطبيعي الضروري للأشياء »[٤٧] ، « القانون الحتمي للتطور »[٤٨] ، « (الآن) »[٤٩] . والمصطلح الأخير استعاره أرنولد

(٤٥) انظر . جون ف . كهلر « ماتيو أرنولد والإحياء السلتي » في « منظورات النقد » بإشرف هـ . لفين (كمبردج ، ماسا شوسست ، ١٩٥٠) ، ص ١٩٧ – ٢٢٢.

(٤٦) انظر م « الثقافة والفوضى » ، ص ٣٤ .

(٤٧) « مقالات عن أمريكا » ص ١٣٥ .

(٤٨) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الثالث ، « محاضرات ومقالات في النقد » ، ص ٢٣١ .

(٤٩) المصدر السابق ، ص ٢٦١ .

من تين (وإن كان تين في نظره مفرطا في نسقيته ، مفرطا في حتميته) . وإحدى الوظائف الكبرى للناقد هي إلتقاط هذا التطور . على الناقد « أن يؤكد التيار الرئيسي في أدب الحقبة وأن يميز هذا التيار من كل التيارات الثانوية »[٥٠] . والناقد ليس عليه فقط أن يتبين موجة المستقبل ، بل عليه أيضا أن يشارك في صناعتها وتوجيهها . « إن زمن النشاط الابداعي .. يجب أن يسبقه بيننا على نحو محتم زمن النقد »[٥١] .

من هذه الإثارة والنموّ (للأفكار الجديدة) تظهر حقب الأدب الابداعية »[٥٢] . هذا هو اعتقاد أرنولد وأمله في المستقبل . إنه يؤمن بأنه يُعد العدة لازدهار جديد للأدب الانجليزي وأن انجلترا لاتحتاج إلى شئ سوى النقد ، سوى الروح النقدية ، سوى تدافع الأفكار الجديدة من الخارج ومن الماضي . و « المركزية » هو مصطلح أرنولد مقابل « المحلية »[٥٣] . والمحلية تعني موات الأفكار كما تعني جوا خانقا لايسمح بأدب ملائم . وجراي هو مثله المنتقى على نحو غريب للتدليل على انعتاق الألمعية عن عصره . وعصره يبدو له عصرا غير شعري ، عصرا « مُجْدباً »[٥٤] . وأرنولد يكنّ رأياً متدنّياً .

في معظم معاصريه ، ولابد أنه قد دهش لتمجيد منتصف القرن العشرين للعصر الفكتوري . لقد بدا له كارلايل « متهورا أخلاقيا »[٥٥] . « شديد العناد ، شديد التشوش ، شديد التحمّس » فلا يصلح أن يكون كاتبا كبيرا[٥٦] . ورسكين كان « متمركزا في ذاته » وكان « صاحب نزعة قطعية » (مثله) « لكنه (مخطئ) »[٥٧] . ورغم أن تنيسون يسمى أحيانا « أبرز الشعراء وأكثرهم سحرا »[٥٨] . يصنعه في مرتبة أدنى من موسيه وهايني[٥٩] ، وإن قصيدة « مود »[٦٠] . هي انتاج كلّه انتحاب » ، وهي مفرطة

(٥٠) المصدر السابق ، ص ١٠٧ .
(٥١) المصدر السابق ، ص ٢٦٩ .
(٥٢) المصدر السابق ، ص ٣٦١ .
(٥٣) المصدر السابق ، ص ٢٥٣
(٥٤) « رسائل ماتيو أرنولد إلى آرثر هيو كلوغ » بإشراف هووارِدف . لوري ، ص ١٢٦ .
(٥٥) المصدر السابق ، ص ١١ .
(٥٦) « مقالات عن أمريكا » ، ص ١٦٨ ، ص ١٦٢ وص ١٩٨ .
(٥٧) أنظر « رسائل غير منشورة » بإشراف أ . ويتريدج (نيوهافن ، ١٩٢٣) ، ص ٥٢ ؛ و « رسائل » ، المجلد الأول ، ص ٢٠٠ .
(٥٨) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الأول « عن التراث الكلاسيكي » ص ٢٠٤
(٥٩) « رسائل ماتيو أرنولد إلى آرثرهيو كلوغ » ، ص ١٥٤ .
(٦٠) قصيدة كتبها الشاعر تنيسون عام ١٨٥٥ (المترجم) .

في محليتها ، و« ليست أوربية »[٦١] . وأرنولد يضع الشاعر براوننج في مرتبة أعلى وإن كان هذا على أساس عقلاني وليس على أساس أنه شاعر . وسوينبورن هو« شلى مزيف »[٦٢] . والروائيون نادرا ما كانوا يهمونه لقد قرأ رواية ديكنز « ديفيد كوبرفيلد » لأول مرة عام ١٨٨٠ [٦٣] . وقد فكر في حرق مؤلفها تشارلز ديكنز في وستمنستر أبى فهو« شئ شاذ » .

وبدا له ثاكرني « صحافيا من الطراز الأول »[٦٤] . « وليس فنانا كبيرا »[٦٥] . ويتبين من الحكم الذى أصدره أرنولد علـى « فناء كنيسة هاوورث » أنه يعجب بجين أير و« مرتفعات ونرنج » ، لكن رسالة خاصة عن « فيلت »[٦٦] . هى رسالة من أشد الأشياء تدميرا[٦٧] .

إن كآبة أرنولد الشخصية وحتى انهزاميته تتشاحبان إلى التفاؤل الكونى الغامض الماثل فى كتاباته النثرية الأكثر عمومية وشعبية . وإنّ آماله فى الشعر (هائلة) . لكنه يتصور الشعر من جهة بشكل فضفاض حتى أنه بكل بساطة هو دين (بالمعنى المخففُ الذى عند أرنولد) . وهو من جهة أخرى – بشكل ضيق – يدعو حتى إلى الشعر التعليمى ، إلى الشعر باعتباره « نقداً – للحياة » . وهذه العبارة الشهيرة – إذا ما أُخذت أخذاً حرفيا – يبدو أنه مما لايمكن تبريرها والدفاع عنها ؛ وستكون سوء تفسير عقليا وتعليميا بشكل كبير لطبيعة الفن . ولكن أرنولد يشير إلى أن المقصود بها هو أن تكون تعريفا للشعرمقابل النثر[٦٨] وقد نقّح الصياغة فيما بعد فتكون القراءة على النحو التالي : الشعر هو نقد الحياة « في ظل ظروف محددة لمثل هذا النقد بقوانين الصدق الشعرى والجمال الشعرى »[٦٩] . وهذا الإلحاق ينحرف بالمسألة

(٦١) « رسائل مايثولد أرنولد إلى آرثر هيو كلوغ » ، ص ١٤٧ .
(٦٢) « رسائل » المجلد الأول ، ص ١٩٦ .
(٦٣) « رسائل » المجلد الثانى ، ص ١٦٤ .
(٦٤) رسالة إلى ديفيز (٣ إبريل ١٨٧٢) ، فى « من حقيبة بريد فكتورية » (لندن ، ١٩٢٦) ، ص ٧٦ – ٧٧ وهى تكرر وجهة نظر أرنولد فى ثاكرى بعد وفاته .
(٦٥) « رسائل ماثيو أرنولد إلى آرثر هيو كلوغ » ، ص ١٣٢ ؛ « رسائل » ، المجلد الأول ، ص ٢١٣ .
(٦٦) رواية لشارلوت برونتى نشرت عام ١٨٥٣ (المترجم) .
(٦٧) « رسائل » ، المجلد الأول ، ص ٢٩ .
(٦٨) السلسلة الثانية من « مقالات فى النقد » ، ص ١٨٦ .
(٦٩) المصدر السابق ، ص ٥ ، ص ١٤٦ – ١٤٧ ، ص ١٨٦ .

انحرافا كليا نحو تلك القوانين التي لم يحددها أرنولد على الاطلاق – مهما يكن الأمر – أو يصفها على الأقل وليس جهرة . والعبارة البديلة « الشعر في باطن نقد الحياة »[٧٠] يمكن الدفاع عنها على أساس أن قوله يعني مجرد الاعلان بأن الأدب كله يعطي تفسيرا وتقييماً للحياة . وهكذا كانت مفيدة كاحتجاج ضد وجهة النظر الذاهبة إلي أن الأدب ليس إلا تسلية أو لعبة . لقد كانت تأكيدا بأنّ الأدب يزودنا بالمعرفة . وأرنولد يعرف أن وجهة النظر العالمية المتضمنة في الشعر لا يجب أن تختلط بفلسفة نسقية . وهو يرفض – على سبيل المثال – محاولة اسلى ستيفن استخلاص نسق من فلسفة الأخلاق عند وردزورث . إن فلسفة وردزورث تبدو له « وهما » ، « مسألة بعيدة جدا على الأقل طالما أنها تكتسي عباءة (النسق العلمي للفكر) ، وطالما أحكمت ارتداءها »[٧١] . وهو في موضع آخر يحتج قائلا : « مامن أحد سيستفيد من فلسفة وردزورث عن الطبيعة كخطاطية في ذاتها ومنفصلة عن قصائده»[٧٢] . إنه يعرف أن وردزورث يتحدث « عن حقيقة تندّ عن أي حقيقة فلسفية يكون واعيا بها ويتملكها على نحو يقيني .»[٧٣] . ورغم عبارة « نقد الحياة » فإن أرنولد لايخلط بالفعل الشعر بالفلسفة ، لا يخلط الابداع بالنقد .

ولكن يصعب أن ندافع عن أرنولد ضد اتهام أكثر عمومية بأنه من أصحاب النزعة التعليمية . إن الشعر قد لا يكون فلسفة ولكن يجب إذا أريد به أن يكون عظيما حقا أن تكون فيه « جدية كبيرة » . والعبارة التي يترجم بها تعبير أرسطو « الأبّهة »[٧٤] . فيها تضمين قوى للمهابة والجلال ، ومن ثم فهي ضيقة المدى كتعريف للشعر العظيم . ومن المؤكد أن أرسطو قد عرّض نفسه للنقد على نطاق واسع عندما أنكر « الجدّية الكبيرة » على تشوسر ولكن سمح بها لجراي وشلي[٧٥] . ويعطي تشوسر « عرضا قويا وحرا وكبيرا للأشياء » فهو لديه « حقيقة بالجوهر »[٧٦] . ولكن ليست « الجدية الكبيرة » التي

(٧٠) المصدر السابق ، ص ١٤٣ .
(٧١) المصدر السابق ، ص ١٤٨ – ١٤٩ .
(٧٢) « مقالات خليط المقالات الايرلندية » ، ص ١٥١ ، ١٥٢ .
(٧٣) السلسلة الثانية من « مقالات في النقد » ، ص ١٩١
(٧٤) المصدر السابق ، ص ٢١ ، ص ٣٣ ، ص ٤١ ، ص ٤٨ ، ص ٥٢ ، ص ٨١ ، ص ٢٤٦
(٧٥) المصدر السابق ص ٣٣ ، ص ٨١ ، ص ٢٤٦ .
(٧٦) المصدر السابق ، ص ٢٨ .

يجدها أرنولد عند فيلون[٧٧] وإن كان بشكل تشنجي . ويشك المرء في أن أرنولد لا يعرف إلا أجزاء من تشوسر أو « الجدية الكبيرة » في هذا السياق بعينه تعني شعور فيلون بتقلبات الحياة وسرعة زوالها ، وشعوره الدقيق بحضور الموت . وأرنولد يعلي بالفعل من قيمة كثير من الشعراء ومن بينهم من يفضلهم بشكل كبير : وردزورث وجوته ، بسبب « قوة التداوى » بالمواساة ، بسبب « الفرح » بل حتى التفاؤل الذى يشع منهما . أما ليوباردى الذى يكنّ له أرنولد إعجابا كبيرا فيفقد الكثير مقابل وردزورث وجوته بسبب تشاؤمه [٧٨] . وينال كولردج انتقادا من جراء نقص الفرح عنده والذى يبدو في نظر أرنولد « شيئا غير طبيعي على نحو صادم للمشاعر»[٧٩] .

والتأكيد على « الفرح » (مقابل اللذة) مستمد – على نحو يقيني – من وردزورث (وإن كان أرنولد يقتبس شيلر أيضا) [٨٠] حيث أن فكرة « القوة المداوية » تنبع من محاضرات كبل [٨١] . والتركيز المستمر المتواصل على « الفرح» والذى يتضح بحديثه عن الشعر باعتباره موجها إلى « العواطف الإنسانية الأولية العظيمة » ؛ باعتباره موجها إلى الجانب الأولي من طبيعتها ، يبدو أن يدحض تفسيرا عن « الجدية الكبيرة » باعتبارها الوقار الكنسّي [٨٢] .

وكثيرا جدا ما يتصور أرنولد الشعر بشكل فضفاض للغاية : باعتباره كل النطق الانساني في أفضل حالاته . إنه « ببساطة أجمل نمط ذو تأثير ومؤثر للغاية لقول أشياء »[٨٣] ، « إنه أكمل شكل وأكثره ابتهاجا نطق به للإنسان ويمكن أن تصل إليه الكلمات الإنسانية »[٨٤] إنه أكمل حديث للإنسان »[٨٥] . وهو يميز عادة بين

(٧٧) فرنسوا فيلون (١٨٣٠ - ١٨٨٩) : كاتب فرنسي وكتبه حافلة باستنكار للنزعة الطبيعية مع وجود اهتمام رومانسي بالنزعة الحسية والقسوة والخوارق . (المترجم)

(٧٨) السلسلة الثانية من « مقالات في النقد » ، ص ١٩٢ .

(٧٩) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الثالث ، « محاضرات ومقالات في لنقد » ص ٢٠٨

(٨٠) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢ .

(٨١) جون كبل (١٧٩٢ – ١٨٦٦) رجل دين وشاعر انجليزي أستاذ الشعر باستنافورد (١٨٣١ – ١٨٤١) له « السنة المسيحية » (١٨٢٧) . المترجم .

(٨٢) المصدر السابق ، ص ٤ .

(٨٣) الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الثالث ، « محاضرات ومقالات في النقد » ، ص ١١٠ .

(٨٤) « مقالات خليط : المقالات الايرلندية » ، ص ٤٣٥ .

(٨٥) السلسلة الثانية ، « مقالات في النقد ، ص ١٢٨

وظيفتين للشعر : الشعر كتفسير للعالم الطبيعي ، والشعر كتفسير للعالم الأخلاقي .[٨٦] .
إن الشعر يفسّر إما سمات وحركة العالم الخارجي أو أفكار وقوانين العالم الباطني لطبيعة الانسان الخلقية والروحية . « بتعبير آخر إن الشعر تفسيري لسببين هما (السحر الطبيعي) فيه وما فيه من (عمق خلقي) . وفي كلا الطريقين فإن الشعر يضوئ الانسان ؛ إنه يمنحه شعورا مريحا بالواقع ؛ وهو يصالحه مع نفسه ومع الكون »[٨٧] .
وأرنولد يفضل بشكل كبير الطريق الثاني : لكنه يقدر كيتس وموريس دي جورين اللذين ظهرا له على أنهما شاعرا السحر الطبيعي ، ولقد رأى في معظم الأوقات أخطاء مجرد النزعة التعليمية . وكلوف[٨٨] الذي حاول أن يحل لغز الكون استثاره – وإن كان غير راض عن الشعر الحسي عند تنيسون – شعر السحر الذي هيمن عليه شكسبير وأربكه . والسوناتا الشهيرة « الآخرون يتحملون مشكلتنا . أنتم أحرار ! » تجري استضاءتها من رسالة مبكرة تقول إن « شكسبير غامض غموض الحياة » وإن « محاولته لإعادة بناء الكون ليست محاولة مرضية »[٨٩] . إذن كانت هناك ثلاثة أنوا ع من الشعر : المتسائل والقلق مثل شعر كلوف ؛ الحسي والخرافي مثل شعر تنيسون ؛ والشعر العظيم الغامض مثل شعر شكسبير . ولكن توجد أنوا ع أخرى أيضا : هناك وردزورث وجوته ، المواسون ، المانحون المرح ، وهناك شعراء من أمثال العظماء المنتظمين هوميروس وملتون ودانتي بل وحتى بايرون المكتئب وإن كان الحر والعزيز .
ويتحدث أرنولد كثيرا عن الشعر باعتباره « تطبيقا نبيلا وعميقا للأفكار عن الحياة »[٩٠] ؛ وأحيانا يتحدث حتى عن تطبيق « الأفكار الخلقية » . لكنه يشرح بعناية أنه يستخدم « خلقي » بالمعنى الواسع ليشمل المسألة برمتها « كيف تعيش ؟ »[٩١] . ولكن حتى المصطلح التعس « تطبيق » بما يوحي به من أن الأفكار تُطَبقّ كما لو كانت ورقا لاصقا لايجب أن يطمس حقيقة أن أرنولد واضح وضوحا شديدا في الإيمان بأن الشعر ليس

(٨٦) المصدر السابق ، ص ١٠٦ – ١٠٧ .
(٨٧) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الثالث ، « محاضرات ومقالات في النقد » ص ٣٣ .
(٨٨) آرثر هيو كلوف (١٨١٩ – ١٨٦١) شاعر إنجليزي كتب عنه أرنولد مرثية وله أشعار رعوية (المترجم) .
(٨٩) « رسائل ماتيو أرنولد إلى آرثر هيو كلو . بإشراف هواردف . لوري ، ص ٦٣ .
(٩٠) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد ش ، المجلد الأول ، « عن التراث الكلاسيكي » ص ١ ، ص ٢١١ ؛ السلسلة الثانية « مقالات في النقد » ص ١٤٠ – ١٤١ .
(٩١) السلسلة الثانية « مقالات في النقد » ، ص ١٤٢ – ١٤٣ .

تعليميا بسيطا .إنَّه يعرف أن الشعر يجب أن يكون عينيا . وهو يقتبس من ملتون ليدلل على أن الشعر يجب أن يكون « بسيطا ، حسّيا ، انفعاليا » (وإن كان قد غير المصطلح الأخير ليجعله « انطباعيا ») . وهو ينقد قصائد أمرسون لأنها « نادرا ما تكون بسيطة – أو حسية أو انطباعية» . وشعر إمرسون « تنقصة العينية ، تنقصة الطاقة »[٩٢] . وفي الغالب يتحدث أرنولد عن تعاون ملكات الإنسان في إنتاج الشعر : الانفعال والعقل ، أو التخيل والعقل ، « العقل التخيلي »[٩٣] . وعلى هذا النحو جاء انجاز اليونانيين ، وكان أرنولد يأمل به « أن تحقق الروح الحديثة إذا عاشت على نحو صادق الحياة أساسا » . ومصطلح « العقل التخيلي » يصبح أكثر وضوحا عندما نسمع أن شعر الوثنية المتأخرة « قد عاش بالحواس والفهم » ، بينما شعر المسيحية في العصور الوسطى قد عاش « بالقلب والتخيل »[٩٤] . غير أن التعاون ليس كافيا بشكل تام ؛ بل بالأحرى إن وحدة العقل والانفعال ، التخيل العقل ، له شروط وإن كان من الصعب مواجهته بالوضوح .

وهناك نوع واحد من الشعر يجرى الانتقاص منه بشكل قاطع : إنه شعر العقل ، شعر القرن الثامن عشر في إنجلترا ، الشعر « الذي جرى تصوره وتأليفه (لدى الشعراء) في أشكال الفطنة » ، مقابل الشعر الأصيل « الذي جرى تصوره وتأليفه في النفس »[٩٥] . وأرنولد عندما نَعَت الشاعر دريدن والشاعر بوب . بأنَّهما كلاسيكيا « نثرنا »[٩٦] . قد استثار كثيرا من النقد في عصرنا ، وقد أدّى هذا إلى الإعجاب من جديد بالشعر الكلاسيكي الجديد . وإن أرنولد قابل للانجراح عندما يقتبس فقرات نثرية معزولة من بوب ودريدن وعندما يندد بالصورة الدقيقة عن « القرية المهجورة »[٩٧] . لجولد سميث . وهو لا يكاد يكون على حق (رغم أن لديه سابقة ممثلة في وردزورث) عندما يفكر على القرن الثامن عشر أن تكون له « عين على الموضوع » ؛ إن المرء ليجد

(٩٢) « مقالات عن أمريكا » ، ص ١٥٤ .

(٩٣) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الثالث ، (محاضرات ومقالات في النقد ، ص ٢٤٥ .

(٩٤) المصدر السابق ، ص ٢٣٠ – ٢٣١ .

(٩٥) السلسلة الثانية . « مقالات في النقد » ، ص ٩٥ .

(٩٦) المصدر السابق ، ص ٤٢ .

(٩٧) المصدر السابق ، ص ٩٧ .

من الصعب أن يفهم المديح المفرط لجراى وخاصة عن قصيدتين غنائيتين (وأرنولد يفصلهما على « مرثية ») . ولكن على المرء أن يفهم المعنى الخاص لنقد أرنولد : إن مصطلح (نفس) فى صياغته لايعنى النفس المسيحية ، بل شيئا يسبه « القلب » عند الألمان . إن دريدن وبوب لايقدمان نوع المواساة الروحية التى يتحدث عنها أرنولد ، ومن المؤكد أنه ليس مخطئا عندما قال إن نصيب العقل فى تأليف الشعر يكون بهما قويا جدا . لقد كتب بوب بعض قصائده أولا نثرا ؛ إنه (يكون) « بارعا » ، « مثيرا للجدال » ، عبقريا » ، وحتى « مصطنعا » . (وكل هذه صفات يستخدمها أرنولد ، وكلمة مصطنع هى بمعنى خاص ورد فى جدال بولز - بايرون أو عند هازلت) . والتناقضات فى مفهوم أرنولد عن الشعر ومحدودياته - والبدائل عن مجرد النزعة التعليمية أو الجبرية الدينية الحافلة بالنفس - مرتبطة بما لدى أرنولد من ثقل فى الوضوح عن إشكالية المسائل المحورية الخاصة بفن الفن مثل العلاقة بين المحتوى والشكل ، بين الكلية والتفاصيل المحلية . وأرنولد (مثل عصره بصفة عامة) لديه التقاط ضعيف من الاختلاف بين الفن والواقع . إن التخيل والوهم والعالم الخاص للفن لاتعنى إلا قليلا . وهو - بمعنى ما من المعانى - يقرّ بوحدة الشكل والمحتوى ، ولكنه كثيرا ما يتصور موضوع الشعر على أنه شىء معطى وثابت ، شىء قادر على إمكانية الحكم عليه بأنه شعرى أو غير شعرى خارج العمل الفنى . والشكل كما هو الحادث غالباً ما يجرى تصوره كوعاء صلب يصب فيه الشاعر محتواه . بل إن الواقع تجرى رؤيته فى الغالب على أنه شىء معطى وثابت ، إما أنه خير أو سيئ بالنسبة للفنان ، والفن لا يعنى غالبا إلا أنه اصطناع وتقنية وبراعة فنية . ويفترض أرنولد أن الشعر يجب أن يتناول عالما جميلا ، ولكنه لسوء الحظ ليس قادرا دائما على أن يفعل على هذا النحو . وإن عالم روبرت بيرنز - على سبيل المثال - « كان عالما فجا ، صلبا ، منفرا[٩٨] . أو يقال على نحو أكثر قوة فى إحدى الرسائل : « أن بيرنز هو الأفضل مع وجود لمحات رائعة ، والوسط الذى عاش فيه والفلاحون الاسكتلنديون ، والنزعة المشيخية [٩٩] . المسحية الاسكتلندية ، والسكْر الاسكتلندى هى أمور منفّرة »[١٠٠] لقد كره أرنولد الواقعية الفرنسية الجديدة بشدة . ولقد انتقد رواية (السيدة بوفارى)

(٩٨) المصدر السابق ، ص ٤٤ - ٤٥ .
(٩٩) صفحة لكنيسة بروتستانتية يدير شئونها شيوخ منتخبون متساوون . (المترجم) .
(١٠٠) « رسائل » المجلد الثانى ، ص ١٨٤ (نوفمبر ١٨٨٠) .

حتى بشكل أشد عنفا عما فعل سانت – بوف ، وإن كانت هناك نقاط عديدة مأخوذة من مقال سانت – بوف[١٠١] . ولقد أحبّ رواية « أنا كارنينا » لأنه أحب الناس والعالم اللذين صورهما تولستوى وإن كان لايكنّ رأيا حسنا تماما لفن تولستوى . « علينا ألا نأخذ (أنا كارنينا) كعمل فني ؛ علينا أن نأخذها على أنها شريحة من الحياة »[١٠٢] .

ولقد بدأ أرنولد رسالته النقدية بقوله « إن كل شئ يعتمد على الموضوع »[١٠٣] ، اختيار الفعل الملائم . لقد اختار موضوع « ميروب »[١٠٤] . لأنها قصة ترجع لهيجنيس[١٠٥] . « هذا المنجم الثرّ من الموضوعات للتراجيديا ، ولأنه يحتوى على « معرفة بالنوع الأشد تأثيرا »[١٠٦] « إن الايمان بالموضوع الشعرى أو الموقف السابق على العمل الفني هو استكمال الإيمان بأن هناك أسلوبا مستقلا عن مادة الموضوع ، وأن هناك أشكالا وزنية لها قيمة ومعنى خارج القصيدة . ونقد أرنولد متشابك بشكل عميق فى تلك المغالطات القديمة . وانتقاصه الدائم للبحر السكندرى الفرنسى والدوبيت المقفى الانجليزى هو أوضح مثل على مثل هذا العماء . ويحكى لنا أرنولد مرات عديدة أن البحر السكندرى والدوبيت الانجليزى يمثلان « شكلا غير ملائم بالمرة وهو شكل منحط » أو أن « الشعر التراجيدى الحقيقى مستحيل بدون هذا الشكل غير الملائم[١٠٧] . ويؤمن أرنولد بطابع مقدر متوارث فى مثل هذا البحر . « وموهبة الكسندر بوب الرائعة على النظم تجرى ممارستها داخل حدود شكل غير ملائم للشعر الفلسفى الحقيقى ويسبب حضورها عينه يجرى استبعاده »[١٠٨] . بل إن أرنولد يقول إن تأرجح الوزن السكندرى الفرنسى هو الذى أعاق موليير عن أن يكون شاعرا تراجيديا « بالرغم مما

(١٠١) السلسلة الثانية ، « مقالات فى النقد » ، ص ٢٧٦ ؛ انظر : رسائل إلى مولع قديم بالمسرح » ، ص ٣٦ – ٣٧ .

(١٠٢) السلسلة الثانية ، « مقالات فى النقد » ، ص ٢٦٠ .

(١٠٣) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الأول ، « عن التراث الكلاسكى » ، ص ٧ .

(١٠٤) تراجيديا كتبها أرنولد عن ابنة ركبسلوس زوجة كيسفوس وأم أبيتوس فى الأساطير اليونانية (المترجم) .

(١٠٥) جانوس جوليوس هيجنيس مؤلف لاتينى فى القرن الأول له أعمال عن سير الشخصيات وتعليقات أدبية ومجموعة من الأساطير والخرافات الأسطورية (المترجم) .

(١٠٦) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد ، المجلد الأول (عن التراث الكلاسيكى » ، ص ٤٠ – ٤١ .

(١٠٧) « مقالات خليط : المقالات الايرلندية » ، ص ٤٣٨ – ٤٣٩ .

(١٠٨) المصدر السابق ، ص ٤٤٥ .

لديه من مواهب لهذا الشكل الأسمى من الشعر الدرامى الذى يتفوق بشكل هائل على تلك الأشكال الخاصة بأى شاعر فرنسى آخر » . ولقد كانت لدى موليير « غريزة قوية للغاية ليجرب (التراجيديا) بوسائل غير ملائمة » ولهذا » قصر نفسه على الكوميديا » . ولما كانت هذه القضية مفروضة عليه (وإن كان يمكن القول – على الأقل – إنها غير متحققة) فقد اقترح أرنولد أن موليير كان حتى فى كوميدياته « مُعاقاً وأعْرج » من جراء الوزن السكندرى « حتى أن هذا الشاعر الصادق والعظيم قد قنع فى معظم انتاجه بالفعل بنثره » . ومع هذا من الحق أن مزاج موليير كان مزاجا تراجيديا ، وعلى الانسان أن يبحث عنه في التمثيليتين المقفاتين « عند البشر » و« طرطوف » فهما الأقرب إلى التراجيديا وليس فى « البخيل » و« سكالبان مقالب » التى إستثناهما أرنولد بالمديح[١٠٩] . ولقد امتد التنديد بالوزن السكندرى إلى كل الشعر الفرنسى ، وهو حكم توجد سوابق له على أرنولد بطبيعة الحال عند الإنجليز والفرنسيين وحتى غرب سانت – بوف . « دعوا (فرنسيا) يكتب الشعر فإنه يكون محدودا أو مصطنعا وعقيما »[١١٠] . هذا هو تعميم أرنولد ، وذلك بعد عدة سنوات من نشر « أزهار الشر » التى أعلت من شأن حركة الشعر الفرنسى الحديث الرائعة .

والمناقشة برمتها « حول ترجمة هوميروس » إلى الإنجليزية تظهر فرض أرنولد الدائم عن الخصائص الثابتة الموروثة فى الأشكال الوزنية الخاصة . وهو يعتبر وزن القصيدة الغنائية أدنى من الناحية الجوهرية من الوزن الراسى التفعيلات ويقول إن هوميروس (يجب) أن يُتَرْجم بالوزن السداسي التفعيلات . وأرنولد نفسه قدم بالأحرى عددا من العينات الجامدة من الترجمة بالوزن السداسي التفعيلات وهى بالتأكيد متدنية كشعر لدوبيتاب بوب « غير الملائمة » بل وحتى للشعر المرسل عند تنيسون في فترة متأخرة . ولم يدرك أرنولد أن الوزن اسداسي التفعيلات الانجليزى مختلف اختلافا تاما عن شعر هوميروس ومن ثم فهو « غير ملائم » على نحو عدم ملاءمة الشعر المرسل أو البيت الطويل عند شابمان[١١١] . وأن هذا الإصرار على

(١٠٩) المصدر السابق ، ص ٤٤١ – ٤٤٢ .

(١١٠) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الثالث ، محاضرات ومقالات فى النقد » ، ص ٢٣٩ .

(١١١) جورج شابمان (حوالى ١٥٥٩ – وحوالى ١٦٣٤) إنجليزى عرف أساسا بترجمة هوميروس وقد خلده الشاعر كيتس فى قصيدته « كثيرا جبْت ممالك الذهب » (المترجم) .

أنموذج وزنى خاص يطرح مشكلة الشعر (الانجليزى) . إن النظرية الكلية للأسلوب العظيم يجرى انتهاكها بهذا الايمان بشكل بعيد عن المعنى . وأرنولد مقتنع بالنبالة المنتظمة والقيمة لهوميروس مهما تكن مادة الموضوع أو الأطروحة ، ويستخدم هذا التصوير المسبّق كحجة أساسية ضد ترجمة ف . و . نيومان(١١٢) . ونيومان فى دفاعه ، وهذا فى ظنى دفاع حق - يقول إن هوميروس « يرتفع ويغوص مع موضوعه وغالبا ما يكون محليا ونثريا »(١١٣) . غير أن أرنولد فى رده ينكر ضمنيا أن الأسلوب العظيم عنده هو الأسلوب الرفيع لدى القدماء ، وهذا عكس الخطبة النثرية ، وهو لا يزال يستطيع أن يقول إن هوميروس « يلقى بظله على أبسط وزن والذى يمسه سحر طريقته العظيمة ؛ إنه يجعل كل شىء نبيلا »(١١٤) .

وبالمثل يجرى تناول ملتون فى الغالب على أنه « فنان عظيم بالأسلوب العظيم مهما يمكن أن يقال عن موضوع القصيدة »(١١٥) . وآخر أقوال أرنولد النقدية وخطاب عن ملتون (فبراير ١٨٨٨) هو ترنيمة للفنان بالأسلوب العظيم الذى كتله ككيان متزايد من القراء الجاهلين باليونانية واللاتينية التجربة المنجزة للعظمة القديمة . وقصيدة ملتون « الفردوس المستعاد » يُطرح كمثال على « السحر الذى لا مثيل له الدال على قدرة ملتون على الأسلوب الشعرى الذى .. يصنع قصيدة عظيمة من عمل لا يعمل فيه تخيل ملتون بشكل رائع »(١١٦) .

غير أن نظرية الأسلوب الرائع فى معظمها (مستمدة من سير جوشوا رينولدز) تأخذ الموضوع الدال المتكرر على طريقة لونجينوس الخاص بالأسلوب الجليل الفخم على أنه تعبير عن نفس عظيمة . وهذا يسمح له أن يتحدث عن ريشيليو على أنه « رجل بأسلوب عظيم »(١١٧) . أو اسبينوزا على أنه « شخصية بأسلوب عظيم »(١١٨) .

(١١٢) أديب انجليزى هو جون هنرى ونيومان (١٨٠١ - ١٨٩٠) له قصائد دينية . (المترجم) .

(١١٣) « الترجمة الهوميروسية نظريا تطبيقا » ، أعيد طبعها فى ، م أرنولد « عن ترجمة هوميروس » (لندن ، العدد الخامس) ، ص ١١٥ .

(١١٤) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الأول « عن التراث الكلاسيكى » ، ص ١٨٧ .

(١١٥) السلسلة الثانية « مقالات فى النقد » ، ص ٦٢ .

(١١٦) المصدر السابق ، ص ١٥٦ - ١٥٧ .

(١١٧) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » المجلد الثالث « محاضرات ومقالات فى النقد » ص ٢٣٢

(١١٨) المصدر السابق ، ص ١٨١ .

والمعنى الأدبي مختلط بالاستعارة . بل في الأغلب على نحو أكبر فإن أسلوب الشاعر يعنى شيئا خلقيا وأخلاقيا على السواء . إن ماله قيمة عند سوفوكليس هو « التأثيرات الأخلاقية العظيمة الناجمة من الأسلوب ، لأن الأسلوب هو التعبير عن نبالة شخصية الشاعر »(١١٩) وهو يجد في كيتس « ذلك الطابع من العمل الرائع المماثل الشخصية ، إنه الشخصية وقد انتقلت إلى الانتاج الثقافي »(١٢٠) . وهو يرى التأثيرات (الفلسفية الأخلاقية) للأسلوب في اللغة – علاقاته اللصيقة .. بالشخصية »(١٢١) .

إن الأسلوب العظيم يقتضي موضوعا عظيما . إن الأسلوب العظيم يتقرر « ليبرز في العمل الشعري ويجري تناول طبيعة نبيلة بموهبة شعرية ببساطة أو بشدة لتصبح موضوعا جادا »(١٢٢) . وهكذا هناك نمكان متميزان للأسلوب العظيم مسموح بهما : الأسلوب العظيم البسيط الذي قدّمه هوميرروس والأسلوب العظيم العنيف الذي طرحه ملتون . وأرنولد يفضل الأسلوب الهوميرسي البسيط على أنه أكثر « سحرا » . إن الأسلوب العنيف فيه شئ « عقلي »(١٢٣) ، ومن ثم يُفترض فيه أنّه أقل شاعرية . وهو يسمح لدانتي أن يكون لديه الأسلوب البسيط والعنيف بالتبادل(١٢٤) لكن مصطلح « الأسلوب العظيم » كما يعترف أرنولد « متعذر تعريفه » للغاية »(١٢٥) .

ومن الناحية المثالية يتطلب أرنولد – على الأقل – في الغالب توازنا بين المحتوى والشكل . وعند وردزورث يوجد « توازن للحقيقة العميقة للموضوع مع الحقيقة العميقة للتنفيذ »(١٢٦) . وهناك انسجام بين التصور والتعبير وعندما يكون الأثنان شاعريين معا تكون نتيجة الشاعر التي تصل إلى أعلى ذروة »(١٢٧) . وأحيانا – وإن كان نادرا – ماتكون لدى أرنولد بصيرة بالتبادل بين الشكل الوزني والمادة . وأرنولد في مناقشته لقصيدة « لوسي المرحة » و« راعوث » لوردزورث توجّه الانتباه إلى المقطع الأكثر

(١١٩) « رسائل ماتيو أنولد إلى أرثر هيو كلو » بإشراف هواردف . لوري ، ص ١٠٠ .
(١٢٠) السلسلة الثانية « مقالات في النقد » ، ص ١١٤ .
(١٢١) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » المجلد الثالث « محاضرات ومقالات في النقد » ، ص ٣٢ .
(١٢٢) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » المجلد الأول » « عن التراث الكلاسيكي » ، ص ١٨٨ .
(١٢٣) المصدر السابق ، ص ١٩٠ .
(١٢٤) المصدر السابق ، ص ١٨٩ .
(١٢٥) المصدر السابق ، ص١٨٨ .
(١٢٦) السلسلة الثانية « مقالات في النقد » ، ص ١٥٩ .
(١٢٧) « رسائل ماتيو أنولد إلى أرثر هيو كلو » بإشراف هواردف . لوري ، ص ٩٩ .

تعقيدا فى القصيدة الأخيرة وهو يعلق قائلا : « من ذا الذى لايتصور كيف أن الامتلاء والثقل الأعظمين لموضوعه قد فرضا هنا الصدق والشعور مما دفع الشاعر إلى تبنى شكل أكثر « ثقلا » عن شكل القصيدة الغنائية البسيطة ؟ »[١٢٨] .

وأرنولد على دراية تامة بالأهمية المحورية للكلية والوحدة فى الفن . ان فكرة « الكلية » تظهر مبكرا فى مصطلحه النقدى : فتصدير ١٨٥٣ يستقيد كثيرا من التأثير الضخم للكل ، و « الانطباع – الكلى » (وضع أرنولد شرطة بين الكلمتين) و « الطابع المعمارى » وهو شئ أوحت به إليه تأملات جوته عن الهواية الفنية . ويجرى وضع القدماء مقابل المحدثين فى هذه النقطة . « إنهم يعبأون بالكل ، ونحن نعبأ بالأجزاء »[١٢٩] . هذه المصطلحات ترد فى المقالات المتأخرة وتتنوع بأصالة عبارات مثل « الروح التى تسرى خلال العمل (عمل جورج صاند) ككل »[١٣٠] . أو تأثير كلى فائق »[١٣١] . ، أو « التماثل القديم عند اليونانيين »[١٣٢] . أو « التأليف » أو « التجميع » المستخدم كما عند الفنان المصور . وهذه المصطلحات تُستخدم للتعبير عن مقاييس للحكم . وقصيدة « الفردوس المفقود » فيها « بناء معمارى »[١٣٣] . على نحو مافى « الملك لير » و « أجا ممنون » ؛ لكن الشاعر كيتس لم يكن ناضجا بما فيه الكفاية « لمعمارية الشعر »[١٣٤] . ومسرحية « فاوست » مفككة و « لا يمكن إطلاقا أن تنتج الانطباع – الكلى القومى المفرد »[١٣٥] . وقصائد امرسون تفشل حيث أنه لا ينتج إطلاقا « كُلاً محتما مفروضا واضحا »[١٣٦] . وبايرون كان « مرتجلا » ، وعمله الشعرى ماكان له « أن ينمو وينضج إلا فى عقله ثم يصدر ككل عضوى »[١٣٧] .

(١٢٨) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » المجلد الأول ، « عن التراث الكلاسيكى » ، ص ٢٠٨ .
(١٢٩) المصدر السابق ، ص ٥ .
(١٣٠) « مقالات خليط : المقالات الايرلندية » ص ٢٤١ .
(١٣١) « مقالات عن أمريكا » ، ص ١٢٤ .
(١٣٢) المصدر السابق . عبارة عن منكرات ليوناردو دافنشى التقطها من تشارلز كلمنت« ميكل أنجلو ليوناردو دافنشى » الخ « باريس ، ١٨٦٧ ، انظر « المذكرات » ، ٤٤٦ .
(١٣٣) السلسلة الثانية « مقالات فى النقد » ، ص ٦٣ .
(١٣٤) المصدر السابق ، ص ١٢٠ .
(١٣٥) « مقالات خليط المقالات الايرلندية » ، ص ٢٣٢ .
(١٣٦) « مقالات عن أمريكا » ، ص ١٥٤ .
(١٣٧) السلسلة الثانية ، مقالات عن أمريكا » ، ص ١٦٨ .

وقصيدة « جايور »[١٣٨] « هي خليط من الفقرات وليست عملا يتحرك وفق قانون باطني عميق من التطور إلى النهاية المحتمة » و« إن انطباعنا الكلي قاصر على أن نتلقى منها قصوره الداخلي وعتامة معينة وتشويش »[١٣٩] . ورواية « أناكارنينا » تعاني من أن فيها شخصيات عديدة جدا « إذا ما بحثنا فيها عن عمل فني حيث يكون الحدث واحدا على نحو قوي وإلى هذا الحدث يتوجه كل شيء »[١٤٠] . واقترح أرنولد الأكثر شهرة كي نستخدم « المحكّات » و« المحكّات المؤكدة » ، « الفقرات القصيرة وحتى الأبيات المفردة »[١٤١] للمحكّات. كمعيار للحكم على الشعر هو تناقض واضح للبصيرة بالوحدة، المبدأ الذري الذي قد يستخدم لتبرير أكثر التحاملات الصلبة الغريبة . وعلى أي حال فإن أرنولد نفسه يحذرنا ضد التطبيق الآلي للمحكّات «هذه الأبيات القليلة إذا ما كانت لدينا براعة واستطعنا أن نستخدمها كافية حتى من نفسها لتحافظ على أحكامنا واضحة وقوية عن الشعر ولانقاذنا من التقديرات الخاطئة له ولدفعنا إلى تقدير حقيقي»[١٤٢] . لكنه يعترف بأنه ليس من السهل تطبيق مثل هـذه الأبيـات على شعر آخر . « بطبيعة الحال لايجب علينا أن نتطلب من هذا الشعر الآخر أن يشبهها ؛ فقد تكون غير متشابهة بالمرة » [١٤٣] . إنّ المحكّات المتعددة في « دراسة الشعر » هي إحدى عشرة فقرة ، ثلاثة من كل من هوميروس ودانتي وملتون واثنتان من شكسبير ، وكلّها فيها نغمة حزن أو كآبة أو استسلام . ولقد أُلّف كتاب بالكامل لإظهار أن حالة وموضوع كل منها يمكن أن يوجد في كل مكان تقريبا في شعر أرنولد نفسه ومذكراته وفي كتاباته النثرية وإنها قائمة بالأحرى على تقدير « شخصي » لا « حقيقي »[١٤٤] . ، وهي كلها بلا شك فقرات جميلة ولكن كعينات على الشعر العظيم محدودة المدى للغاية . إنها

(١٣٨) قصيدة للورد بايرون (١٨١٣) وهي قصة أمَة هي ليلى وهي غير مخلصة لسيدها التركي حسن ومن ثم غرقت في البحر وقد انتقم لها حبيبها جايور تقتل حسن (المترجم) .

(١٣٩) السلسلة الثانية ، « مقالات في النقد » ، ص ١٧٠ .

(١٤٠) المصدر السابق ، ص ٢٥٩ إن النقد غير مبرر نظرا لأن أرنولد لم يتصور المبدأ التأليفي لرواية تولتستوي . التقابل الأخلاقي والاجتماعي بين أنا فرونسكي وقصص كيتي لفين والربط المتطور لقصة أنا عن طريق الدلالة المتكررة للحارس الذي قتله القطار .

(١٤١) المصدر السابق ، ص ١٧ .

(١٤٢) المصدر السابق ، ص ١٩ .

(١٤٣) المصدر السابق ، ص ١٧ .

(١٤٤) جون اس . ايلز الابن . « محكّات ماتيو أرنولد » ، نيويورك ، ١٩٥٥ .

ليست دائما ممثلة لمؤلفيها وغالبا لا تكاد تكون مفهومة خارج سياقها . لكن المحكّات يمكن الدفاع عنها على أنها « استثارة لتحريك حساسيتنا ، ولتركيز تجاربنا المتعلقة فى نقطة حساسة ولتذكيرنا بحيوية بالشكل الأفضل »[١٤٥] . ومع هذا هى محدودة جدا فى فائدتها فى النقد التطبيقى وقد أسيئ استخدامها كثيرا من جانب المعجبين بأرنولد وخاصة على نحو مضحك من جانب المطلِّعين ولكن من الدارسين غير الحساسين من أمثال ألبرت اس . كوك ولين كوبر[١٤٧] . بل وحتى من جانب ت . اس . إليوت الذى لم يستنكف أن يقتبس محكّا من محكات أرنولد وهو عن دانتى كنوع من الأخطاء الكثيرة النقدية[١٤٨] . وأرنولد ليس مسئولا عن أخطاء أتباعه ، لكنه يلعب حيلا سيئة هو نفسه بالمحكات . ومن ثم فهو يأخذ بيتين نثريين من بوب والبيتين الأوليين من قصيدة دريدن « الأيلة والنمر » ويطيح بها بالاقتباس ضدها سطرا سطرا من « هاملت » وآخر من « الفردوس المفقود » وثالثا من « قصة بريورس »[١٤٩] .

وقبل هذا مباشرة قذف شعر دانتى على تشوسر : « إن نبرة مثل هذا الشعر ليست فى متناول تشوسر تماما[١٥٠] . وفى المقال عن جراى هناك بيت مفرد من شكسبير يجرى استخدامه لبيان زيف بيت مفرد من جولد سميث وثلاثة أبيات من بندار تفضح قصيدة دريدن عن موت السيدة كيلجريو[١٥١] . والمنهج يصبح عبثا بشكل فج عندما يكون هناك بيتان كل منهما من الشعر الفرنسى والإنجليزى والألمانى مفترض أن يبرهن هذا على دونية الشعر الفرنسى بصفة خاصة[١٥٢] . ويقتبس أرنولد

(١٤٥) ف . ر . ليفس « أرنولد ناقدا » فى « أهمية إنعام النظر » بإشراف بنتلى ، ص ٩٥ .

(١٤٦) انظر محكات الشعر ، مختارات من كتابات ماتيو أرنولد وجون رسكين (سان فرنسيسكو ، ١٨٨٧) .

(١٤٧) عن « تجارب فى التربية » (إتاكا ، نيويورك ، ١٩٤٣) ، ص ١٣٠ .

(١٤٨) « الفردوس » ، « محاضرات ومقالات فى النقد » ، ص ٨٥ إليوت : « مقالات مختارة » (لندن ، ١٩٣٢) ، ص ٢٥٦ .

(١٤٩) السلسلة الثانية « مقالات فى النقد » ، ص ٤٠ – ٤١ (المؤلف) وقصة بريورس إحدى « حكايات من كانتربرى » لتشوسر . (المترجم) .

(١٥٠) المصدر السابق ، ص ٣٢ .

(١٥١) المصدر السابق ، ص ٩٧ – ٩٨ .

(١٥٢) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الثالث « محاضرات ومقالات فى النقد » ، ص ١٢٤ .

أغنية من بومونت وقصيدة فلتشر « الأخ الدموى » وجزءا من قصيدة « الأبرص » لهاينى ضد بيتين فقيرين من « يوميات » إيوجين دى جورين[١٥٣] ، وهو كاتب ليست له مكانة مهما تكن حتى بين الشعراء الفرنسيين الثانويين فى العصر الرومانسى . والسوء يصل إلى محاولة البرهنة على افتقار الشعر الألمانى للأسلوب ، « أسلوبه النثرى مثل أسلوبه الشعرى » باقتباس سطرين من « تاسو » لجوته :

« إن الموهبة تتكَّون فى روية

وتكوّن شخصيته التى تتوحد مع تيارات العالم »

وهو يقتبس ضدهما فقرة عن العمى مستخرجا « تاميريس الأعمى ومايئو ديس العمياء » من قصيدة « الفردوس المفقود »[١٥٥] . ويستطيع الانسان أن يبتكر بسهولة أمثلة متقابلة : بيتين على سبيل المثال من جوقة الملائكة فى مسرحية « فاوست » ضد بعض الأحاديث النثرية عن الأب فى « الفردوس المفقود » . ويمكن للإنسان أن يقدم بعض الفقرات الجميلة عند هو جوموسيه ويقتبسها ضد قطعة معذبة مُرْهِقَة من « اغتصاب لوكريس » بمثل ما فعل اميل لوجويس فى دفاعه عن الشعر الفرنسى [١٥٦] . لكن اللعبة لاتساوى شيئا وهناك فقرات مفردة لاتبرهن على شىء . وحتى بعض ما يقال عنه إنه شعر ليس شعرا وحتى ليس نظما . إنه مما يمكن مقارنته ببيت « وسلام الله الذى يفوق كل عقل » أو « فرجاؤنا من أجلكم ثابت[١٥٧] » .

وذلك كصياغة مؤثرة ولا تنسى ، ولكنها ليست محكّا لا يخطئ للشعر . والمؤلفون الهائلون من أمثال دانتى لا يمكن عرضهم ببيت أو بيتين كما تستطيع هذا القرون أو أشكال التراث القومية كلها .

وعبارات وصياغات أرنولد المختزنة هى لسوء الحظ الجانب الذى يجرى تذكّره بأحسن مايكون فى نقده . وهو يعرف هذا هو نفسه وقد تناول عباراته الأثيرة بسخرية

(١٥٣) باريس ، ١٨٦٢ ، ص ٢١٤ ويتدفق هذا عند ل . بونروت فى كتابة « ماتيو أرنولد » ، ص ٢٥٥ فى الهامش أسفل الصفحة حيث الملاحظات . والانتساب المعتاد لهوجو خاطئ.

(١٥٤) الفصل الأول ، المنظر الثانى ، البنيان ٣٠٤ - ٣٠٥ .

(١٥٥) « محاضرات ومقالات فى النقد » ، ص ٣٥ ، وانظر : « محاضرات ومقالات فى النقد » ، ص ٣٦٢ .

(١٥٦) « دفاع عن الشعر الفرنسى » (لندن ، ١٩١٢) ص ٢٢ - ٢٣ .

(١٥٧) رسالة بولس الرسول إلى أهل فيليبى ، الإصحاح الرابع ، ٧ ؛ رسالة بولس الرسول الثانية إلى أهل كورنثوس ، الإصحاح الأول ، ٧ .

تامة . « خطبة ليفربول » (١٨٨٢) يرسم صورته المتقبلة « على نحو تقريبي لأديب ممزق » ، « مع تياه أحمق بالعبارات عن العذوبة والخفة ، وهو يرى الأشياء كما هى حقا ، عارفا أفضل ما جرى التفكير فيه وقيل فى العالم مما ليس له معنى صلب كبير للغاية ، وقد فقد الآن تماما بريق الجدّة وسحرها [١٥٨] . وإن مدى نقد أرنولد وتنوعه يعطيان فكرة خاطئة عن القول المصطنع . ويبدو أنه من الضرورى أن نقوم بعملية مسح لمقالاته في محاولة لتقديرها وللتنويه ببعض مزاياها وأوجه تصورها .

والتصديران المبكران (لمجموعة « قصائد » ، ١٨٥٣ ؛ و « ميروب » ، ١٨٥٨) هما بيانان عن الكلاسيكية الجديدة وتأكيدات بتفوقية القدماء على المحدثين ودفاعات عن الموضوع الحق وعن الفعل وعن الأساطير بالمعنى الذى عند أرسطو[١٥٩] . وتصدير مسرحية (ميروب) هو الفقرة الوحيدة عند أرنولد التى أعرفها حيث يناقش نظرية للأجناس الأدبية : إنه يؤمن بأن هدف التراجيديا هو أن تفضي بنا إلى « شعور بالتعرف الجليل فى مجرى القدر وفى تدابير الحياة الإنسانية »[١٦٠] . وكان على أرنولد أن يقبل مؤقتا الصورة الروائية لأرسطو وإن كان قد قرأ في التو يعقوب برنايس[١٦١] الذى قد يكون قدعلّمه تفسيرا أكثر دقة . وقد بدأ أرنولد فى عام ١٨٥٧ محاضراته كأستاذ للشعر بجامعة أكسفورد بمحاضرة عنوانها « عن العنصر الحديث فى الأدب » . ولقد كانت مناسبة لاتُنسى لسببين : لقد استخدمت الانجليزية بدل اللاتينية لأول مرة ، كما أن محاضرته بمسحها المكتسح للتاريخ أعلنت وصول النزعة التأريخية إلى التاريخ الأدبى الإنجليزى الرسمى . وتلك المحاضرة مع سلسلتى المحاضرات المطبوعة « ترجمة هوميروس » (١٨٦١) و « عن دراسة الأدب السلتى » (١٨٦٧) قد جرت مناقشتها من قبل على نحو كاف . و « مقالات فى النقد » (١٨٦٥) صدر بين الفترتين وهو مكون من مقالات نشرت فى السنتين السابقتين . والمقالان الأوليان فى المجلد « وظيفة النقد فى العصر الراهن » و « التأثير الأدبى للأكاديميات » هما أهم دعاوى

(١٥٨) « خمسة مقالات غير مجموعة » ، ص ٧٩ .

(١٥٩) يقول أرسطو في استهلاله لكتاب « الميتافيزيقا » إن محب الأساطير هو فيلسوف . والأسطورة من خلال طبيعتها العجيبة هى على مشارف الدهشة التى هى بداية كل تفلسف . والأساطير يمكنها أن تقدم بعض الاقتراحات القيمة التى تحتاج إلي تفسيرها . (المترجم) .

(١٦٠) « الأعمال النثرية الكاملة لماثيو أرنولد » ، المجلد الأول « عن التراث الكلاسيكى » ، ٥٩ .

(١٦١) « مذكرات » ، ص ٥ – ٨ ، س ٤٥٩ .

أرنولد صورة وفصاحة النقد والروح النقدية . والمجلد بكامله يظهر بوضوح تأثير سانت – بوف ؛ والمقالات عن إيوجين دى جورين وأخيها موريس دى جورين وعن جوبير لا تقتصر على أنها توحي بمقالات سانت – بوف عن هؤلاء الكتاب : فهذه المقالات (كما في المقال عن ماركوس أورليوس) هي أيضا تصاوير على طريقة سانت – بوف : توليفات رقيقة من سيرة الحياة واقتباس حر وملاحظة سيكولوجية . وقد وُجِّه اللوم لأرنولد لتبديد طاقته على ثلاثة كتاب فرنسيين ثانويين ، لكنه أراد أن يصور شخوصا مجهولة كجزء من برنامجه الخاص باستثارة (الفضول) . ولقد انجذب إليها باهتمام تعاطفي عدد كبير بالمزاج الديني والتأملي ، وهذا كاف وقد لا تعترض إلا على المماثلات الانجليزية التي رسمها أرنولد . وقد قيل لنا إن موريس دى جورين لديه « تميز وقوة أكبر » مما عند كيتس[١٦٢] . وكولردج يأتي في المرتبة الثانية بعد جوبير في « العفوية والنفاذ » وكذلك « المرح »[١٦٣] . والتصور الكلي لجوبير باعتباره « كولردج الفرنسي » (وهذا هو العنوان الأصلي للمقال) لابد من من شرحه بتجاهل أرنولد المتعمد لانجاز كولردج الشعري وبمعرفته الناقصة الغاية بالمدى الكلي لعمل كولردج الفلسفي والنقدي . والمقال عن الأكاديميات والذي يقدم أطروحة متواضعة من أن مؤسسة أي أكاديمية قد تفعل شيئا لتناقض التمركزات الخاصة بالأدب الانجليزي قد أوحى به الاستعراض التحليلي الذي قام به سانت – بوف لطبعة جديدة من « تاريخ الأكاديمية الفرنسية » من تأليف بليسون ودوليفيه .[١٦٤] .

والمقال عن هايني الذي نال استحسانا كبيرا يبدو لي أقل المقالات الأدبية في المجلد إرضاء . وأرنولد ؛ من منظور فرنسي في مصادره ، يعتبر هايني تابعا ووريثا لجوته ، والذي عليه « غطّوه بأكبر جزء من عبارة جوته بشكل لامثيل له »[١٦٥] . والتأكيد على هايني باعتباره « الجندي اللامع في حرب التحرير الانسانية »[١٦٦] . مرتبط بشكل خاص جدا بالقصد المختلف الغاية عند جوته الذي يقول عنه إنه كان (المحرِّر)

(١٦٢) « محاضرات ومقالات في النقد » ، ص ٨٣ .
(١٦٣) المصدر السابق ، ص ١٨٩ ، ص ٢٠٨ .
(١٦٤) في « أحاديث الأثنين » ، من ١٤ ، ص ١٩٥ – ٢١٧ .
(١٦٥) في محاضرات ومقالات في النقد » ، ص ١٠٨ .
(١٦٦) المصدر السابق ، ص ١٣٢ .

الأساسي للألمان(١٦٧) . والاعجاب بما لدى هايني من « ثقافة » (« إن لديه كل الثقافة التي لدى الألمان ؛ وفي رأسه تخمّرت كل أفكار أوربا الحديثة »)(١٦٨) تبدو مفرطة إذا عرف الانسان التبسيطات الهائلة عند هايني للفلسفة الألمانية ، بينما وجهة النظر الكيِّسة لأخلاقياته تروع المرء كاعتداد بالنفس غير لطيف . وأرنولد يستنكر بإصرار الرومانسية الألمانية التي لم يكن لديه إزاءها سوى فكرة مبهمة . وإن جمع نوفا ليس على ريوكرت (١٦٩) يبدو برهانا كافيا على جهله بمثل ما الأمر بالنسبة للرأي الذاهب إلى أن هايني « لديه شعور أعمق بالتصوف والسحر الرومانسي للعصور الوسطى عن جويرر أويرنتانو أو أرنيم »(١٧٠) . وفي رسالة إلى سانت - بوف يستنكر أرنولد الفكرة (التي طرحتها السيدة بينر دي بوري في مقال في « مجلة العالمين ») من أن شعره وشعر معاصيره مستمد من شعر شلي . « إن الأمر يبدو كما لو كان الإنسان يعزو لجان بول ونوفاليس وليس لجوته وشيلر الحركة الأدبية الكلية في ألمانيا في الخمسين سنة الأخيرة »(١٧١) . ولكن في عام ١٨٥٤ كان هذا أقرب إلى الحقيقة : إ . ت . أ . هوفمان وشتيفتر(١٧٢) . وكلي(١٧٣) . (« جرونز هنريج » ظهر عام ١٨٥٤) وحتى هايني نفسه يظهر بوضوح أكبر تأثير جان بول على الرومانسيين على نحو أكبر من تأثير جوته وشيلي . وأرنولد يتناول كارلايل ليسعى إلى المبالغة بالنسبة للرومانسيين الألمان في مقابل هايني ؛ ولكن عندما ظهرت مقالات كارلايل وترجماته (١٨٢٧ - ١٨٣٠) كان هايني في أوائل تخلصّه من الغموض الذي لفه . وفي رأيي أن أرنولد لم ير العظمة الحقيقة لشعر هايني وهو يقتبس العينات المتوسطة القيمة من قصيدتي « المصور » و « الرومانسي » . ويفشل أرنولد فشلا ذريعا في هدفه المعلن « لتحديد

(١٦٧) « الأعمال الكاملة » ، المجلد ٣٨ ، ص ٣٢٥ اقتبسها أرنولد في « محاضرات ومقالات في النقد » ، ص ١٠٩ .

(١٦٨) « محاضرات ومقالات في النقد » ، ص ١٣٢ .

(١٦٩) المصدر السابق ، ص ٣٧٦ (المؤلف) ' وفريدريك ريوكرت (١٧٨٨ - ١٨٦٦) : شاعر ألماني أستاذ اللغات الشرقية بجامعتي أرلا نجن وبرلين . وله « قصائد حب » (١٨٢٣) . (المترجم) .

(١٧٠) المصدر السابق ص ١١٩ .

(١٧١) ٢٩ سبتمبر ١٨٥٤ في بونروت : « ماثيو أرنولد » ، ص ٥٢١ - ٥٢٢ .

(١٧٢) أدلبرت شيتفتر (١٨٠٥ - ١٨٦٨) كاتب نمساوي مؤلف أعمال عن الرواية كما له عدة روايات (المترجم) .

(١٧٣) جوتفريت كلي (١٨١٩ - ١٨٩٠) : كاتب سويسري له مجموعة من الأشعار وله رواية وعدة قصص قصيرة . (المترجم) .

مكانة (هاينى) فى الآداب الأوربية الحديثة والميل الخاص والدلالة المتعلقة بما فعله .[١٧٤] .
وذلك أن لدى أرنولد - على نحو كاف وبشكل يدعو إلى الإستغراب منظورا أيديولوجيا وليبراليا أيديولوجيا خالصا عن الأدب الألمـانى . بل إنه يفسّر حتى جوته على أنه « ذلك العـامل المذيب العظيم » ، المروِّج « لنزعة طبيعية عميقة لامثيل لها » ، رجل « مُنسلخ جداً عن هذا النظام (الأوربى القديم) »[١٧٥] . لكن جوته لم يكن عاملا مذيبا كما لم يكن صاحب نزعة طبيعية كما أنه لم يكن عدوا للنظام القديم .

وأرنولد يتمتع بمعرفة واسعة للغاية بكتابات جوته ؛ ولقد اقتبس منه عديدا من المرات وأدرج الكثير من أقوال جوته في « مذكراته » ؛ وهو لم يعرف فحسب الأعمال الشهيرة مثل « فرتر » و « فلهلم ميستر » و « فاوست » ، ولم يعرف فحسب اكريمان وريمر ؛ بل عرف أيضا كثيرا من الأركان والزوايا في كتابات جوته بما في ذلك « أن أوجه تعلّم الألوان يمكن ملاحظتها في رواية ابن الأخ رامو » كما عرف عددا كبيرا من المقالات المتناثرة عن الأدب . لكنه اهتم بجوته وكان اهتمامه به بشكل واضح كحكيم لا كشاعر ، وفسَّر حكمته بشكل أبعد مايكون عن الحقيقة دعما لديانته الحرّة الخاصة ونزعته الروائية « الفعالة »[١٧٦] . ومما لاشك فيه أن الموضوعات المتكررة الدالة الأخرى عند جوته تروق لأرنولد وأثرت فيه . لقد أعجب بروح جوته النقدية إعجابا شديدا حتى أنه أسمـاه « أعظم ناقد على مدى العصـور »[١٧٧] ، إنه « الناقد الفـائق »[١٧٨] . ولقد أعجب بنزعة جوته العـالمية وإخلاصـه للتراث القديم وأعـجب فوق كل شئ بمثـاله عن الثقافة وتحققه الذاتي والانسانية . غير أن أرنولد تأرجح بالنسبة لمكانة جوته كشاعر : لقد اقتبس واستحسن قول وردزورث إن شعر جوته ليس « كافيا بشكل محتّم »[١٧٩] . ، ولخّص - بدون اختلاف كبير - المقال البارد للغاية الذى كتبه شرر . ولقد صادق على الرأى المتدني لشرر عن القسم الثانى من مسرحية « فاوست »[١٨٠] . والذى قد يبدو

(١٧٤) رسالة إلى جرانت دف (١٤ مايو ١٨٦٣) ، « الرسائل » ، المجلد الثانى ص ١٩٢ .
(١٧٥) « محاضرات ومقالات فى النقد » ، ص ١١٠ .
(١٧٦) استنادا إلى أرنولد فإن هذا هو السبب الذى جعل جوته يتأثر باسبينوزا ، « محاضرات ومقالات فى النقد » ، ص ١٧٦ .
(١٧٧) « عن التراث الكلاسيكى » ، ص ٨ .
(١٧٨) « مقالات خليط المقالات الايرلندية » ، ص ٢٣٤ .
(١٧٩) السلسلة الثانية « مقالات فى النقد » ، ص ١٥٥ .
(١٨٠) « مقالات خليط المقالات الايرلندية » ، ص ٢١٨ .

لنا محالا ، ولكنه كان يتشارك فيه في ذلك الوقت حتى النقاد الألمان من أمثال ف . ت . فيشر .

ويكاد يكون نصف « مقالات في النقد » مهتما بالأدب على الهامش فحسب وهو نادر نظراً لاستغراق أرنولد المتنامي في المشكلات الدينية . ولقد انقضت عشر سنوات بعد نشر الكتاب عن « الأدب السلتي » (١٨٦٧) قبل أن يعود أرنولد إلى النقد الأدبي . ولقد فعل هذا بحذر في البداية ، وأعاد - مع تطبيق بسيط - العرض التحليلي الذي كتبه أدموند شرر عن ملتون وجوته (١٨٧٧) . والبحث الأدبي الآخر الوحيد في « مقالات خليط » (١٨٧٩) هو نعي جورج صاند ، إنه تقيين بأهر لكرمها ونزعتها الانسانية أكثر منه نقدا لكتبها . والمقال الأدبي الوحيد الذي ظهر في « مقالات إيرلندية وغيرها » (١٨٨٢) هو البحث المهم للغاية عن « التمثيل الفرنسي في لندن » (١٨٧٩) وهو أكمل أقوال أرنولد عن التراجيديا الفرنسية وموليير بمناسبة زيارة قامت بها فرقة الكوميدي فرنسيز للندن . وبين ١٨٨٢ و ١٨٨٤ كتب أرنولد رسائل غير موقعة بالاسم (« رسائل مولع عجوز بالمسرح ») لصحيفة « بول مول » تظهر شعوره الداخلي المسبق البارز لميلاد جديد لخشبة المسرح الانجليزية وتتضمن تعليقاته المعادية على نحو غريب ضد مسرحية « هاملت » . « إنها تمثيلية معنية بلا تأثير » ، إنها ليست « دراما متبوعة باستيعاب كامل وانفعال عميق ... بل هي إشكالية تبحث عن تفسير وحل »[181] .

وإبان هذه السنوات حدث تغير معين في تقنية أرنولد ووجهات نظره . لقد حرّر نفسه بالكامل من تأثير سانت - بوف[182] . ولقد وجد نغمة جديدة في النقد الفقهي . وحتى المقالين اللذين احتفظا بالمنهج السابق وهما البحثان المتأخران عن « إميل » (١٨٨٧) وعن « شلي » (١٨٨٨) يظهران التغير . والمقال عن إميل مقال غير نسقي بشكل يدعو الدهشة . وواضح أنه كان رد فعل ضد المسرح الذي كالَهُ شرر لاميل وابنة عم السيدة همفري وورد . وقد تناول أرنولد فلسفته على أنها « عقيمة بشكل كامل »[183] . وأنها « غير مجدية »[184] . وسخر من رغبته في الكلية واللاتناهي وتأسّى لنزعته

(١٨١) « رسائل مولع عجوز بالمسرح » ، ص ٥١ - ٥٣ .

(١٨٢) إن المقال الذي أسهمت به (الموسوعة البريطانية) بشكل تناثي كبير في عام ١٨٨٦ لا يغير حقيقة تحرر أرنولد من ربقة سانت - بوف .

(١٨٣) السلسلة الثانية « مقالات في النقد » ، ص ٣٠٩ .

(١٨٤) المصدر السابق ، ص ٣١٢ .

التشاؤمية ولم يجد قيمة إلا في آرائه الأدبية . والمقال عن شلي هو عرض تحليلي لكتاب « حياة » والذي كتبه دودن في مجلدين : إنه مهتم اهتماما شديدا لا بعمل شلي ولكن بسيرته وشخصيته . ولقد تأسى أرنولد لمحاولة دودن أن يبرئ شلي من علاقته بهاربيت ؛ فقد كان عليه أن يلجأ إلى كلمات فرنسية مثل « بهيم » و « قذر » ليعبر عن رعبه من وسط شلي وعالمه[185]. واعتبر «أفعال شلي » « غير عاقلة بالمرة» ؛ زيادة على ذلك أنهى دراسته بتكرار عبارته السابقة عن « الملاك الجميل الأثيري الذي يصفق بجناحيه المضيئتين في الفراغ ولكن عبثا »[186] . ومن الصعب أن نتبين كيف استطاع أرنولد – بمصطلحاته – أن يدافع عن مثل هذه الثنائية العامة بتصوير حياة شلي وشعره ، وفلسفته الأخلاقية ، لكن أرنولد مات قبل أن يكتب المقال عن عمل شلي والذي كان قد اعتزم أن يكتبه .

والمقال عن تولستوي (١٨٨٧) هو البحث الوحيد النقدي الذي كتبه أرنولد عن أحد الروائيين . والمقال يبدو اليوم مخيبا للآمال لأنه مجرد ريبورتاج صحفي ، مجرد سرد لحبكة رواية « أنا كارنينا » وشخوصها وتخطيطات تولستوي الأولى للردة الدينية والتي قرأها أرنولد في ترجمة فرنسية . إن تولستوي قوي . والمقال برمته يجب الحكم عليه تاريخيا على أنه مثال على (فضول) أرنولد بالنسبة لما كان آنذاك أدبا جديدا.[187] . ويجب النظر إليه أيضا على أنه صدر من استنكار أرنولد للرواية الواقعية الفرنسية . والتقابل بين « المرارة والقسوة والفجور » الفرنسية كما يجري تصويرها في رواية « السيدة بوفاري » والنزعة الأخلاقية النقية الشاملة عند تولستوي هي دائما في بال أرنولد .

غير أن يقين أرنولد الذي وجده على نحو جديد وسلطته قد جرى التعبير عنهما بجرأة وبشكل يظل في الذاكرة في سلسلة مقالات مخصصة للشعراء الرومانسيين الانجليز وكذلك المقدمات لمختاراته من وردزورث (١٨٧٩) وبايرون (١٨٨١) والمختارات من جراي وكيتس في كتابات همفري وورد « الشعراء الانجليز » (١٨٨٠) . والتمجيد الفعلي للشعراء الرومانسيين قد استقر بشكل كبير في عقل أرنولد ؛ ولقد

(١٨٥) المصدر السابق ، ص ٢٣٧ .

(١٨٦) المصدر السابق ، وهو مكرر من المقال عن بايرون ، المصدر السابق ، ص ٢٣٤ .

(١٨٧) واضح أن الأدب الروسي كان جديدا جدا بالنسبة له فلقد قال بعد مرور خمسين عاما على وفاة بوشكين ليس لدى الروس شاعر عظيم بعد » (السلسلة الثانية « مقالات في النقد » ، ص ٢٥٧) .

جرى التعبير عن هذا جهرة في مقاله عن هايني[١٨٨] ، لكن جرى بحثه بالكامل في المقالات الأسبق . وهذا معروف تماما فلا يحتاج إلى تلخيص موجز جدا على الأقصى : إن وردزورث ومن بعده بايرون هما أعظم شاعرين في العصر ؛ وكيتس - الذي لا يصل إلى الكمال التام - هو شاعر واعد كبير ، وإن شلي وكولردج أدنى في المكانة دون شك .

وتفضيل أرنولد لوردزورث قد حظي بدفاع يدعو للإعجاب . وتظهر المختارات بالتفضيل لأنه منصب على وردزورث الرعوى الرائق لا على وردزورث المتأمل والصوفي . والاحتجاج ضد محاولة استخراج فلسفة للطبيعة وفلسفة للأخلاق من وردزورث يمكن الدفاع عنها دفاعاً حاراً إذا ما تذكّر المرء رغبة أرنولد في أن يستبعد فلسفة وردزورث (الشكلية) . ولكن لا يجب على المرء أن ينسى أن أرنولد يعلي بالفعل من قيمة وردزورث بالنسبة للعنصر المعرفي فيه ، وبالنسبة « لبصيرته بحياة الأشياء »[١٨٩] . وعلى أي حال فإن أرنولد لا يدرك تماما حدّة الذهن العقلية وعمق شعر وردزورث والمبالغة في « نزعته الاقليمية » ونقص التعلم من الكتب . ولقد قال لجون مورلي إن وردزورث كان « ريفيا سانجا »[١٩٠] . ولام وردزورث على أنه لم يقرأ جوته[١٩١] . غير أن وردزورث الذي لم يعرف الألمانية على الاطلاق أو عرف منها القليل جدا قد قرأ بالفعل رواية « فلهلم ميستر » و« عروس كورنثية » مترجمتين واستاء من « حساسية جوته اللاإنسانية »[١٩٢] .

وتفضيل بايرون على أنه ثاني أكبر الشعراء هو تفضيل يصعب الدفاع عنه . لقد فهم أرنولد الحجج ضد فنية بايرون وعقليته وضرب أمثلة من « النزعة السلافية والمزاجية في معظم إنتاج بايرون » . ولقد اعتبر « أكثر الأخطاء الصارخة عند بايرون كانسان - سوقية ، انفعالية - مماثلة لأخطاء العمومية ونقص الفن في عمله كشاعر »[١٩٣] . وخارج المقال موضع البحث يشير أرنولد حتى بشدة أكبر إلى البذرة العميقة لدى

(١٨٨) « محاضرات ومقالات في النقد » ، ص ١٢١ ومابعدها ، ص ١٢٢ .

(١٨٩) « الوردزورثيات » بإشراف و . نايت (لندن ، ٨٨٨٧) ، ص ١٢٥ .

(١٩٠) انظر - ج . د . ويلسون « لسلي ستيفن وأرنولد » (كمبردج ، ١٩٣٩) ص ٢٤ - ٢٥ .

(١٩١) « محاضرات ومقالات في النقد » ، ص ٢٦٢ .

(١٩٢) انظر : ماركهام ل . بيكوك : « الآراء النقدية لوليم وردزورث » (بلتمور ، ١٩٥٠) ص ٢٦٤ -١٦٦ .

(١٩٣) السلسلة الثانية « مقالات في النقد » ، ص ١٧٧ - ١٧٨ .

بايرون ، بذرة الفجاجة والعمومية ، بذرة الانفعالية والأنانية الوحشية »[١٩٤] . وهو يندد باستمرار بعقليته ويقتبس قول جوته إن بايرون طفل عندما يتأمل [١٩٥] .

ويبدو بايرون فى نظر أرنولد «نبيلاً انجليزياعاديا من ضمن النبلاء العاديين فى القرن التاسع عشر ، لديه ثقافة بسيطة وليست لديه أى أفكار » ولكن رغم كل هذه التحفظات فإن أرنولد يمجّد بايرون « باعتباره أكبر قوة طبيعية ، أكبر قوة أولية » فى الشعر الانجليزى منذ شكسبير[١٩٦] . وإعجابه له دوافع سياسية أساسا : فبايرون عدو الرياء وعدو النزعة المادية المبتذلة ، وهو مقاتل فى الحرب من أجل تحرير البشرية . ويشعر أرنولد بقوة أن بايرون هو أساسا مخلص بالرغم من كل ألاعيبه المسرحية . وبينما يعترف بالنجاح التعس لدى بايرون فى إبداع الشخوص والأفعال وفى صياغة كليات فنية فإنه يعجب به أيضا كشاعر بسبب « قدرته العجيبة على التصور الحى لحادثة مفردة ، لموقف مفرد »[١٩٧] . وتظهر مختارات أرنولد بوضوح ما الذى أحبه فى بايرون : الفقرات الوصفية والقصصية ، التأملات البلاغية . لكن أى دفاع عن بايرون كشاعر يجب أن يقوم أساسا على عمله « دون جوان » و« رؤية الدينونة » . ولا يعطى أرنولد سوى لمحات بسيطة على الهجائيات ومن ثم لا يستطيع أن يطرح حجة مؤثرة عن أهمية بايرون كشاعر . وبايرون كما رسمه أرنولد لا يزال بايرون « الطفل هارولد [١٩٨] » ، بل وحتى « جياور »[١٩٩] . وإن أسبقية جوته وتين والانشغالات هى فى نظره التى جعلت وجود تتابع مترابط : جوته – بايرون – هاينى وهو التيار الرئيسى للأدب الأوربى ، والمقصد الاشكالى ضد تمجيد الفنية الشعرية وسط معاصيره . وكل هذا ساعد على تفسير رغبة أرنولد فى التحفظ إزاء سمعة بايرون باعتباره أكبر شخصية فى بواكير القرن التاسع عشر . لكن هذه الاعتبارات يصعب معها تبرير استهجان أرنولد النسبى لكيتس وشلى وكولردج والذين هم اليوم

(١٩٤) المصدر السابق .

(١٩٥) يسىء أرنولد استخدام الاقتباس . لم يكن جوته يتحدث عن شعر بايرون وأجزائه التأملية بل عن حدس بايرون الوحشى بشأن مصادر « فاوست » . انظر : أكرمان ، باشراف هـ . هـ . هـو بن (ليبزج ، ١٩٤٨) ، ص ١١١ ؛ السلسلة الثانية « مقالات فى النقد » ، ص ١٨٥ .

(١٩٦) « محاضرات ومقالات فى النقد » ص ١٣٢ .

(١٩٧) السلسلة الثانية « مقالات فى النقد » ، ص ١٦٩ .

(١٩٨) قصيدة بايرون وعنوانها بالكامل : « حجيج الطفل هارولد » كتبها بين ١٨٠٩ و ١٨١٨ (المترجم) .

(١٩٩) قصيدة بايرون وقد كتبها عام ١٨١٣ (المترجم) .

يبدون شعراء أكبر من بايرون . ويقف كيتس في الذروة بين هؤلاء الشعراء في نظر أرنولد . وأرنولد الذي له مظهر الاعتداد بالنفس لدى الانسان النبيل في العصر الفكتوري تجاه الناس والعاطفة يأسى لرسائل فاني براون ، « تخلى هذه الرسائل عن كل كياسة ووقار » . وقدر أي في هذا «شيئا هجينا وخسيسا لشابه تربت تربية سيئة»[٢٠٠] وفي الوقت نفسه يدرك أرنولد « عناصر ذات طابع عال » في كيتس[٢٠١] حتى أنها « من صوان وحديد »[٢٠٢] و« نورانية » هي « في ذاتها ملائمة الشخصية[٢٠٣] » وهو يقرّ بأن عاطفة كيتس تجاه الجميل كانت « عاطفة عقلية وروحية »[٢٠٤] . وهو يؤكد على أي حال « السحر الطبيعي » عند كيتس والذي يجعله في مصاف شكسبير[٢٠٥] . وهو في رأيي يؤكد الفكرة الذاهبة إلى أن كيتس لم يكن ناضجا ومهيأ « للتفسير الأخلاقي » . وهو يعجب بحق بالقصائد الغنائية العظيمة لما فيها من « كمال تام » ، لكنه لايعتقد أن قصيدة « هيبرون » تشكل نجاحا .[٢٠٦] وكيتس رغم ما يُكنّ له أرنولد من إعجاب شديد يرى فيه كثيرا أنه مجرد شاعر واعد .

وينال شلي النقد باعتباره إنسانا وليس ككاتب . ولكن توجد فقرات مبعثرة تتعلق بعمله . والقول إن القصائد الخاصة بشلي في كتاب « الكنز الذهبي » الذي جمع قصائده بالجريف هي « متحف لأشكال فشله »[٢٠٧] وهي تظهر نقصا كاملا في التقدير حتى بالنسبة لأفضل ما كتبه شلي . وتفضيل الترجمات و« المقالات والرسائل المبتهجة » على الشعر يبدو محيّرا . وربما يفترض المرء أن أرنولد كان يفكر أساسا في « دفاع عن الشعر »[٢٠٨] . وأرنولد غير عادل تماما عندما يعقد تقابلا بين اختيار شلي الموضوعات – الملكة ماب ، ساحرة أطلس – النبات الحساس – وبين ما كتبه بايرون

(٢٠٠) السلسلة الثانية « مقالات في النقد » ، ص ١٠٢ .
(٢٠١) المصدر السابق ، ص ١٠٥ .
(٢٠٢) المصدر السابق ، ص ١١٢ .
(٢٠٣) المصدر السابق ، ص ١١٣ .
(٢٠٤) المصدر السابق ، ص ١١٥ .
(٢٠٥) المصدر السابق ، ص ١١٩ .
(٢٠٦) المصدر السابق ، ص ١٢٠ .
(٢٠٧) محاضرات ومقالات في النقد » ، ص ٣٤ .
(٢٠٨) السلسلة الثانية « مقالات في النقد » ، ص ١٦٥ .

عن جورج الثالث ، « لورد كاسبكر ياه ، دون ولنجتون ، سوذى » . لقد كتب شلى عن الأشخاص أنفسهم حتى على نحو أفضل ؛ وبايرون لديه خياله عن الشرق وتاهيتى ، على نحو غير حقيقى مثل أى شئ عند شلى [٢٠٩] . وعلى أى حال يجب أن يعترف المرء بأن أرنولد شعر بأصالة أن شلى أدنى فى تناوله للكلمات (أى القاموس الشعرى) ، بينما يعترف بالصفات الموسيقية (النثرية) فى شعره [٢١٠] ، وبينما يتقبل أرنولد ليبرالية بايرون فإنه نفر مما كتبه شلى عن « اللغو عن الطغاة والقسس » [٢١١] . وإن إهمال كولردج كشاعر أمر محير ؛ وعلى قدر ما أعرف فإن شعركولردج لم يرق أرنولد إطلاقا .

ومهما تكن كثرة عدم اتفاقنا مع تمجيد أرنولد للشعراء والعصور ، فإنه قد أنجز المهمة الرئيسية للنقد التطبيقى والتراث وإعادة ترتيب الماضى والتمييز بين التيارات - الكبرى منها والصغرى - . وقائمة الشعراء الانجليز قد ثبّتها أرنولد لمدة طويلة فى المستقبل . غير أن دفاع أرنولد عن الروح النقدية ونظريته عن النقد مع تأكيدها على التقدير الحقيقى وحتى مناقشته لمفهوم الشعر (المحدود كما هو الحادث من جراء نزعته التعليمية) - هذه الأمور كلها كانت إسهاما كبيرا فى النقد الانجليزى . وإن أرنولد بمفرده انتشل النقد الانجليزى من الهوة الكئيبة التى انْدَفع فيها بعد العصر الرومانسى العظيم .

ومع أرنولد يمكننا أن نضم ناقدين هما والتر باجت ولسلى ستيفن اللذين بصفة عامة يشاركانه اهتماماته . ولما كانا أساسا من أصحاب النزعة التعليمية فى النظر وكانا محافظين فى الذوق فإنه يمكن طرحهما مقابل الحركة الجمالية التى سوف نتناولها فيما بعد .

(٢٠٩) المصدر السابق ، ص ١٩٦ .
(٢١٠) « محاضرات ومقالات فى النقد » ، ص ٣٤ فى الملاحظات فى الهامش أسفل الصفحة .
(٢١١) السلسلة الثانية « مقالات فى النقد » ، ص ٢٤٦ .

I quote the early writings from the still incomplete new edition of *The Complete Prose Works of Matthew Arnold*, ed . R. H . Super, Ann Arbor, Mich., 1960- : Vol.,1, On the Classical Tradition (1960), as S, I, and Vol., 3 , *Lectures and Essays in Criticism* (1962), as S,

3. The edition contains valuable textual and explanatory notes.

The Later writings I quote from the old Macmillan editions : *Mixed Essays : Irish Essays* (London, 1894), as *Mix.' Discourses in America* (London, 1885), as *Dis. A.' and the second series of Essays in Criticism* (London,. 1888), as *2 E* . Scattered essays in Edward J. O'Brien, ed., *Essays in Criticism : Thrid Series,* Borton, 1970; Kenneth Allott, ed., *Five Uncollected Essays,* Liverpool, 1953' Fraser Neiman, ed.m *Essays , Letters, and Reviews,* Cambridge, Mass., 1960. *Letters of an Old Play goer,* ed. Brander Matthews, exist in a small edition, New York , 1919. It is worth looking at Arnold's anthologies of wordsworth and Byron (London 1879, 1881) .

There is an unsatisfactory collection of Arnold's *Letters, 1848-1888*, ed . G. W. E. Russell, 2 vols. London, 1895. The most importatnt find since then is *The Letters of Matthuew Arnold to Arthur Hugh Clough*. ed. Howard F. Lowry (London, 1932), quoted as Lowry. The correspondence writh Sainte-Beuve has to be pieced together from . L. Bonnerot, *Matthuew Arnold* (Paris, 1947), appendix, pp. 517-39; A. F. Powell, " Sainte-Beuve and Matthew Arnold, " French *Quarterly,* 3 (1921), 151-55' and Arnold Whitridge, " Matthew Arnold and Sinte-Beuve, " *PMLA, 52*(1938), 303-13.

The Note-books of Matthew Arnold, ed. Howard F. Lowry, Karl Young, and Waldo H. Dunn(Oxford, 1952) is a disappointing com-

monplace book of interest largely to the student of the sources of some of Arnold's favorite quotations.

Of books on Arnold ; G. *Sainstsbury's Matthew Arnold* (Edinburgh, 1899), Lionel Trilling's *Matthew Arnold* (New York, 1939, new ed. 1949) and L. Bonnerot, *Matthew Arnold, poète : Essai de biographie psychologique* (Paris, 1947' 585 pp., excellent bibliography) are most rewarding for teh student of criticism. Stuart P. Sherman, *Matthew Arnold, How to Know Him* (New Tork, 1917), is negligible. Frederic E. Faverty, *Matthew Arnold: The Ethnologist* (Evanston, I11., 1951) studies his race theories , and E. K. Brown *Matthew Arnold ; A Study in Conflict* (Chicago,1948), pursues the theme of the conflict between disinterestedness and practical interests. Paul Furrer, *Der Einfluss Sainte-Beuve's auf die Kritik Matthew Arnold's* , is a small, mediocre Zurich diss. (1920). John Dover Wilson, *Leslie Stephen and Mathew Arnold as Critics of Wordsworth* (Cambridges, 1939), is a lecture defending Stephen. John S. Eels, Jr., *The Touchstones of Matthew Arnold* (New York , 1955 is an) elaborate analysis of the eleven passages selected by Arnold.

Three recent books discuss Arnold and Romanticism : William A. Jamion, *Arnold and the Romantics*, Copenhagen, 1958;D. J. James, *Matthew Arnold and the Decline of English Romanticism*, Oxford, 1961(sharply critical from a point of view which could be called visionary Christianity); and Leon Gottfrieg, *Matthew Arnold and the Romantics*, London, 1963(greatly superior to Jamison).

F. J .W . Harding, *Matthew Arnold the Critic and France*, Geneva, 1964(not used) .

Of the many articles the following offer some interest:

A.C. Bradley, " Shelley and Arnold's Critique of his Poetry, " *A Miscellany* (London, 1929) , pp. 139-62.

E. K. Brown , " Mathew Arnold and the Elizabethans, " *University of Toronto Quarterly*, I (1932) , 333- 51.

Robert H. Donovan, " The Method of Arnold's *Essays in Criticism,"* in *PMLA, 71* (1956), 922-31

T.S. Eliot , " Arnold and -Pater, " in *Selected Essays* (London, 1932), pp. 379-91

T.S . Eliot, " Matthew Arnold, " a chapter in *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (London, 1933) , pp. 103-20 . Important.

Oliver Elton. a chapter in *A Survey of English Literature, 1830-1880* (2 vols . London, 1920), 1, 254-78.

Walther Fischer, " Matthew Arnold und Deutschland, " in *German-isch-romanische Monatsschrift*, new series, 4 (1954), 119-37.

H. W . Garrod, " Matthew Arnold as Critic, " in *Poetry and the Criticism of Life* (Oxford, 1931) , pp. 67-84.

H . J. C. Grierson, " Lord Byron, : Arnold and Swinburne, " in *The Background of English Literature* (London, 1934) , pp. 68-114.

Walter J. Hipple, Hr., " Matthew Arnold Dialectician, " *University of Toronto Quartery, 32* (1962), 1 - 26.

John Holloway. " Matthew Arnold and the Modern Dilemma, " in *Essays in Criticism*, I,1951), 1- 16

John. V. Kelleher, " Matthew Arnold and the Celtic Revival, in *Perspectives of Criticism,* ed. Harry Levin (Cambridge, Mass., 1950), pp. 197-221.

F.R. Leavis, " Matthew Arnold" . in *The Importance of Scrutiny,* ed. E. Bently (New York , 1948), pp. 88-98. Originally as " Arnold as a Critic, " *in Scrutiny* , 7 (1938), 319-32. Excellent.

J.B. Orrick, " Matthew Arnold and Goethe, " in *Publications of the English Goethe Soceiety* , new series, 4, London, 1238.

T.S. Omond, " Arnold and Homer, " *Essays and Studies by Members of the English Association,* 3 (1912) , 71-91. Slight.

David Perkins, " Arnold and the Function of Literature, " *ELH, I8* (1951) , 287-309

Sir Walter Raleigh, in *Some Authors* (Oxford, 1923), pp. 300-10.

R.H. Super, " Arnold's Oxford Lectres on Poetry, " in *Modern Language Notes, 70* (1955), 581-84.

A . C. Swinburne, " Wordsworth and Byron, " in *Miscellanies* (London, 1886), pp. 63-156.

Geoffrey Tillotson, " Matthew Arnold' The Critic and the Advocate" and " Matthew Arnold and Eighteenth Century Poetry, " both in *Criticism and the MineteenthCentury* (London, 1951) , pp. 42-46, 61-91

Helen C. White, " Matthew Arnold and Goethe, " *PMLA,36* (1921), 436- 53.

والتر باجت

(١٨٢٦ - ١٨٧٧)

كان باجت يسمى قاضيا عَدْلا ، « كان واحدا من أعنى وأنشط الكتاب الفكتوريين المهملين »[1] . ومنذ حوالى عشرين عاما اقترحته أطروحة دار حولها جدل شديد[2] . على أنه ناقد هام تنبأ بالنزعة الانسانية الجديدة الأمريكية . ولكن يبدو أن باجت غيرمهم بالمرة اليوم وإن كان عاقلا وممثلا ودالاً على عَرضٍ بقدر كاف مما يستحق بعض الانتباه . وعنده أن مركز الأدب قد شغلته العبقريات العادية الكبرى ، « الفنانون المصورون أصحاب الطبيعة الانسانية الجوهرية »[3] . مثل شكسبير وسكوت . وشكسبير هو إنسان كلّى ينقل « انطباعا عاما بالسكينة الشاملة والرصانة »[4] . لقد كانت لدى سكوت بصيرة وطيدة ، « معافاة صحية فريدة » ، « تخيل محافظ » ، وكان موضعه الرئيسي هو « التركيب » أو « البنية » - تموّج وتنوع التركيب للمجتمع البشرى ولديه معرفة دقيقة بالاقتصاد (السياسي - مديح شديد من محرر مجلة (الإيكونومست) ؛ وسكوت يعرف أن العالم ليس عالم عدالة حقة وأنه ليس عالما لا يعبأ به أحد » وقد هجره الرب[5] . وباجت يرى أشكال فشل سكوت ومحدودياته : النظرية العاطفية المفرطة للمرأة ، النقص عنده بالنسبة للبحث والتنقيب ، العقل التجريدى ، عدم اكتراثه بالحدود القصوى الأعمق للنفس . ولكن حتى هذه النواقص هى فضائل بشكل متناقض ظاهريا . وفي الياسة واللاهوت يثنى باجت على « الغباء » ، الابتسار الذى لدى بيرك أو الجهل عند الأسقف بتلر ، وهما فى نظره أستاذان عقليان . ويرى باجت - على سبيل المثال - القبول القومي لشعر كوبر فى تخطيطات مايفضله الشعب الانجليزى بالفعل »، « السعادة المنزلية البليدة مع تناول الشاى بشكل ثابت جامد »[6] .

وبالمقارنة مع هؤلاء المؤلفين « العاديين » نجد أن المؤلفين الآخرين يبدون لباجت متمركزين في ذواتهم وغير متماثلين . وديكنز « قد انقاد إلى الخطأ بنوع من عبادة

(١) أوليفر التون . « مسح للأدب الانجليزى ، ١٨٣٠ - ١٨٨٠ (مجلدان ، لندن ، ١٩٢٠) المجلد الأول ص ١٠٤ .

(٢) وليم ارفين . « والتر باجت » ، لندن ، ١٩٣٩ .

(٣) « دراسات أدبية » بإشراف ريتشارد هولت موتون (ثلاثة مجلدات ، نيويورك ، ١٩٠٥) المجلد الثاني ، ص ١٥٠ .

(٤) « دراسات أدبية » ، المجلد الأول ، ص ٨٥ .

(٥) « دراسات أدبية » ، المجلد الثاني ، ص ١١٣ ، ص ٩٧ ، ص ٨٩ ، ص ١٠٥ .

(٦) « دراسات أدبية » ، المجلد الأول ، ص ١٢٦ ، ص ١٢٥ .

الواقع على نحو سابق على الفنان رفائيل » : لقد أعطانا شخوصا كاريكاتورية بدلا من الناس . « إنكم لا تستطيعون أكثر من هذا أن تتخيلوا سام ولر أو مارك تابلى أو أرتفل دوجر[٧] . على أنهم موجودون حقا على نحو أفضل مما لو تخيلتم بطة تتكلم أو دبا يكتب » [٨] . وأناسه الفقراء « قد تمسكوا بفقرهم بشكل وثيق » . « هناك نغمة اعتراض على التكوين الضرورى للمجتمع البشرى » وهذه النغمة لا ترضى الناقد المنتمى لحزب المحافظين . وهو يفضل ثاكرى بسبب « واقعيته الشديدة والمتواضعة » ، لكنه يعترض أيضا على أن ثاكرى « يفكر كثيرا جدا فى عدم المساواة الاجتماعية » والفروق ، ولكنه فى كتاباته « كان قاسيا جدا على هؤلاء الذين أظهروا أنهم كانوا يفكرون كثيرا أيضا »[٩] ، وكانت قسوته على نحو أوقح وأكثر انحطاطا . وباجت يصنف لورانس سترن مع ثاكرى بسبب ما عنده من شفقة وإنسانية ، لكنه مستاء من غرابة سترن : « فكاهته العتيقة ، البذاءة ، والنقص المطبق فى الشكل والنظام » . ولما كان باجت قد قال إن « القانون الآمر لفن الكتابة هو أن الكتاب يجب أن يأتى مستقيما » و « إن التمركز ليس بالموضوع الملائم للفن الأدبى » فإنه لابد أن ينتهى إلى أن « تريسترام شاندى » هى مثال على « الفن الإقليمى المحلى الهمجى » : « وهذا عبق مجتمع مُتَمَدِّنٍ »[١٠] .

وتسامح باجت بالنسبة لانحرافات الرجل المثالى المتمركز الذات يتنوع فى المقالات المختلفة . ويشكل ودود يتناول كولردج بتعاطف باعتباره حالما ساحرا « لم يلتقط على الإطلاق فكرة الواقع وما هو حقيقى »[١١] . ويحظى كلف بالإعجاب بسبب نضالاته مع دين غير محدد ، وقد دافع عن شعره باعتباره « شعرا عقليا » لاستجابة محدودة ولكن مع وجود قيمة أصيلة [١٢] . ومن جهة أخرى يندد ببرنجيه باعتباره إنسانا ديمقراطيا

(٧) شخصيات عند ديكنز (المترجم) .
(٨) « دراسات أدبية » ، المجلد الثانى ، ص ١٠١ ، ص ١٤٢ ، ص ١٦٠ .
(٩) « دراسات أدبية » ، المجلد الثانى ، ص ٣١٦ ، ص ٣٢٣ .
(١٠) « دراسات أدبية » ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٥ ، ص ٢٩٥ ، ص ٣٠٣ ، ص ٣٠٤ .
(١١) « دراسات أدبية » المجلد الأول ، ص ٥ .
(١٢) « دراسات أدبية » ، المجلد الثانى ، ص ٢٧٧ .

شكاكا معتدلا لاشعبيا يبدو لباجت بصفة خاصة فرنسيا فى محدودياته . وهو تنقصه « الخلفية الفكرية » . وليس لديه أى رجوع إلى « التخيل النبيل القوى » ، « المادة الصلبة »[١٣] . التى يبرع فيها الانجليز .

ومما يدعو للدهشة – مع احتمال وجود عدم تناسق – أن هناك تظهر أمور يتجاوز باجت عندها ذلك المثال المبتذل نوعا ما للفن العادى . وهو على نحو متقطع أعتنق المفاهيم الرومانسية عن التخيل والطبيعة : ويبدو هذا أساسا من هازلت الذى يعجب به إيما إعجاب والذى لابد أن أسلوبه ومنهجه قد أثّرا فيه[١٤] . إنّ التخيل « يهتك أسرار الكون ويشرح الطبيعة ويكشف ما فوق الطبيعة »[١٥] . إن التخيل « مَلَكَةٌ لَماحة » ، تحب الأضداد التقابلات . وباجت يقول مرددا بعتامة صيغة كولردج ان تخيل شكسبير « يبدو أنه يظهر أضداد الأشياء »[١٦] . ولا يري باجت أى بديهة دالة على أى اختلاف بين التخيل والخيال ، لكنه يعزو للخيال دورا ثانويا من الأطناب والزخرفة .[١٧] . ويمثل وردزورث وشلي مملكة التخيل هذه والتى هى بالنسبة لباجت مملكة ذروة الشعر فى أقصى صفائه . وهو يلوم جفرى لاستبعاد تصوف وردزورث . وأعمال وردزورث هى أناجيل الحياة العقلية ، « بسبب وجهة النظر الصوفية الفائقة المخيمة للطبيعة »[١٩] . ورغم أن باجت يستهجن سياسة شلي وديانته فإنه يصنفه مع وردزورث بسبب ما عنده من كلاسيكية ، ما عنده من تخيل خالص : توقان مجرد بسيط للامشروط . وهو يتناوله بتعاطف حتى كشخص : إن مزاجه الضاغط « يمرّ عبر الشر ، لكنه يحتفظ بنقائه » .

(١٣) المصدر السابق ، ص ٨٠ ، ص ٥٧ .

(١٤) لقد تشاجر باجت مع هـ . س . روبنسون « لقوله إن هازلت كان كاتبا أعظم بكثير من تشارلز لامب – وهو رأى غير صار لا أزال أتمسك به » . « درسات أدبية » ، المجلد الثالث ، ص ٢٥٠) ويشير باجت إلى ما لدى هازلت « من تعصب العقل » (« دراسات أدبية ، المجلد الأول ، ص ١١) ويقتبس منه كثيرا

(١٥) « دراسات أدبية » ، المجلد الثانى ، ص ٥٦ ، ص ٥٩ ، س ٨٠ .

(١٦) المصدر السابق ، ص ١٨٤ .

(١٧) « دراسات أدبية » ، المجلد الأول ، ص٢٩٧ ، ص ٢٩١ –٢٩٢ .

(١٨) المصدر السابق ، ص ١٧٢ .

(١٩) المصدر السابق ، ص ٣٣ ، ص ١٣٠ .

ويُطْرح كيتس مقابل شلي باعتباره شاعرا رومانسيا زخرفيا خياليا . لقد اعتاد كيتس « أن يجعل لسانه يتدفق بوابل » ، « لكى يستمتع فى كل شئ بعظمة الأريج البارد لخمرة بوردو الفرنسية الحمراء الشهيّة » ، بينما شلى هو « سكّير يجرع الماء »[٢٠] . ومما يدعو للدهشة ويجوز شديد أنه وجد أنّ . كولردج تنقصه عبادة الطبيعة الرومانسية الحقّة : وهو – بعد الجملة الموجزة بطريقة وردزورث « محروم تماما من أى إدراك للجمال فى المنظر الطبيعي أو الطبيعة »[٢١] . وباجت – بجور مماثل – يندد بالكسندر بوب باعتباره « شاعر الحياة العصرية حسب الموضة » والذى « ليست لديه أى مرجعية مهما تكن لأشكال الجمال فى الكون المادى ». « إن شعر بوب (إن كان هذا شعرا) سيكون شعرا حقا تماما إذا كانت كل الشجرات صفراء وكل الأعشاب حمراء بلون اللحم »[٢٢] .

وفى أكبر مقالات باجت الأدبية طموحا « وردزورث ، تنسيون ، براوننج ، أو الفن الخالص والفن الزخرفى وفن الزخرفة البشعة فى الشعر الانجليزى » (١٨٦٤) يتطور هذ الطابع بالتفصيل . إن وردزورث الكلاسيكي التخيلى الخالص يوضع مقابل تنيسون الرومانسى الخيالى الزخرفى ومقابل براوننج صاحب نزعة العصور الوسطى الواقعى وصاحب فن الزخرفة البشعة . وكيتس يوضع فى مجموعة مع تنيسون ، ويوضع شلى فى مجموعة وردزورث . ويرد ملتون فى الخطاطية باعتباره جَماع المادة الكلاسيكية البسيطة والصورة المجازية المسرفة المنمقة[٢٣] . وتفاصيل عملية التَشَخْصُن تبدو فى الغالب مشكوكا فيها : فنزعة العصور الوسطى عند براوننج يجرى المغالاة فيها لصالح الأطروحة – فواضح أنها لاتعنى سوى الواقعية الدقيقة فى عصرما قبل رفائيل وواضح أن مصطلح « الكلاسيكى » ينطبق على وردزورث وشلى بمعنى فريد خاص جدا حتي يلقى قبولا . والاستمرارية التاريخية من وردزورث إلى تنسيون ، من شلى إلى براوننج يجرى تجاهلها . لكن لعبة المتقابلات بين الشعراء الثلاثة تسمح بطرح أشد اقتراحات باجت أهمية : « إننا نريد كلمة (الأدبيات) الصالحة لأن توضع فى كتاب » ، مقابل « التصورية » ، أى « الملائمة لأن توضع فى صورة » . وكلمة « الأدبيات » تعنى

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٢٨٣ ، ص ٢٩٩ .
(٢١) المصد السابق ، ص ٣١ .
(٢٢) المصدر السابق ، ص ١٢٤ ص ١٢٨ .
(٢٣) « دراسات أدبية » ، المجلد الثانى ، ص ٢٠١ .
(٢٤) المصدر السابق ، ص ٣٢٩ ، ص ٣٣١ ، ص ٣٣٢ ، ص ٣٣٣ .

« ذلك المركب الكامل في مادة الأدب الذى يلائم (فن) الأدب » ؛ إنها تعنى « الشكل النمطى ، الفكرة القابلة للتذكر » . « إن وظيفة الشاعر هى مع الأنماط ، وتلك الأنماط تنعكس فى الواقع » . « يجب على الشاعر أن يجد فى ذلك الواقع الانسان صاحب (الأدبيات) ، المنظر المتصف (بالأدبيات) والذى تميل الطبيعة إليه ، والتى ستعيش فى صفحته »[٢٤] . وباجت على دراية تامة بالعراقة القديمة لفكرته : إنه يرجع إلى الجدال بين شيلر وجوته حول الحيوية النباتية . إن النبات الرمزى هو النمط و « جوته كان على حق فى البحث عن هذا فى الواقع والطبيعة ؛ وكان شيلر على حق عندما قال إنه (فكرة) » . وفى الشعر الحديث فإن هذا « النمط » هو الشاعر نفسه . وبطبيعة الحال فإن الشاعر « لا يصف نفسه (باعتبارهما) نفسه : إن السيرة الذاتية ليست موضوعه ؛ إنه يأخذ نفسه على أنها عينة دالة على الطبيعة الانسانية ... وهو يأخذ هذا من أحواله على أنها أشد الخصائص ؛ على أنها أكبر عملية تنميط للأحوال المؤكدة لأناس معينين أو أحوال معينة لكل الناس » . إن الشعراء يصفون « ما هو متعلق بالجنس العام وليس ما هو خاص وفردى »[٢٥] .

وباجت فى سياق مختلف يصل إلى هذا الشعر الشخصى لكنه النمطى من خلال تاريخ الأجناس الأدبية . « إن الشعر يبدأ فى اللاشخصية . إن هو ميروس هو صوت » . والفن الدرامى – والدراما اليونانية بصفة خاصة – هو تحول إلى الشعر الغنائى الذى يعبر عن حالة واحدة ، عن شعور مفرد واحد ، يعبر عن اشتياق معزول فى الطبيعة الانسانية . إنه لا يتناول الإنسان ككل ، بل يتناول الإنسان العيّنة . والشعراء الغنائيون لا يجب أن نحكم عليهم أدبيا انطلاقا من غنائياتهم ، لأن هذه الغنائيات هى « أقوال » (إن ما أقترحه يسمى فى الألمانية الكيان الغنائى) . لكن الشاعر الحديث ليس ملحميا وليس دراميا وليس غنائياً بالمعنى القديم إنه « تصوير – ذاتى » : إنه يصور عقله مشاهدا على أنه كلٌ . والشعر الأنانى « الحديث ، شعر وردزورث أو شلى أو بايرون هو بالفعل « مقترن بالملحمة »[٢٦] . نظرا لأنه مهتم بتصوير شخصى واحد ، بطل واحد ، بمثل ما فعل هوميروس مع أخيل أو فرجيل مع إينياس . وباجت يعود إلى صورة الشاعر أو شخصية الشاعر فى كل مقالاته ولكنه

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٣٣٢ ، ص ٣٣٦ .
(٢٦) « دراسات أدبية » ، المجلد الأول ، ص ٢٢ ، ص ٢٣ ، ص ٢٤ .

يعود إلى الشخصية الممثلة الكلية – لأن « الفن لا يستطيع أن يتعامل إلا مع الكلى » ، مع الفكرة، مع النمطي ، والممثل لغيره[٢٧] . وفى التطبيق يعنى هذا غالبا النمط القومى المتوسط : بيرنجيه أو كوبر ، وكل واحد منهما لايعبر عن ذروة إمكانيات أمته ؛ أو إنه يعني الإنسان الكلي الذى يمثله شكسبير . وفى مقال عن « شكسبير – الانسان » (١٨٥٣) يدافع باجت عن وجهة النظر التى تذهب إلى أن الشخصية يجب أن تنساب من خلال الكتابات حتى حيث لاتتوفر لدينا بدائه عن السيرة الشخصية. « إن الشخص الذى لا يعرف شيئا عن أحد المؤلفين والذى قرأ له لن يعرف الكثير عن المؤلف الذى قد رآه » . وهو يقتبس وصف الأرنبة الوحشية التى فرّت من « فينوس وأدونيس » (الأبيات ٦٧٩ – ٧٠٨) وهو يعلق : « وبهذه المناسبة من العبث أن نقول إننا (لا) نعرف شيئا عن الانسان الذى كتب ذلك ؛ إننا نعرف أنه كان وراء الأرنبة البرية . ومن العبث أن نزعم أن مجرد التخيل سوف يخبره أن الأرنبة البرية مقضى عليها أن تجرى وراء قطيع الأغنام أو أن فعلها ذلك يريك رائحة كلاب الصيد» . ويوضع شكسبير مقابل سكوت الذى لديه « تنظيم » أكثر محدودية للغاية ؛ ومع جوته الذى يبدو لباجت « دائما رجلا نائيا متباعدا عن الحياة » . إن جوته يتوجه إلى كل منظر « بتحفظ وكغريب . إنه يتوجه إلى هناك (لكي يعيش التجربة) » . وشكسبير لم يكن فحسب « مع الناس ، بل كان أيضا من الناس » ، كان إنسانا كليا ، لكن كان أيضا إنسان الناس . ورغم أن باجت لم يتبين شيئا من كآبة شكسبير الشديدة فإن « بصيرته بالحياة التأملية للناس » وتصويره العام هو تصوير فكتورى مريك : « الإنسان الجوهرى » ، « قاض يحكم ولكن على الكلاب » (إنسان رياضى فى العراء) ، إنه وطنى يستثير العامة الخ[٢٨] . إن باجت قلق جدا مما هو شاذ: إنه يندد حتى بفالستاف باعتباره تصورا خاطئا فنيا . وهو يتشكى من هاملت كطبيعة منقسمة والذى يبدو له موضوعا متدّنيا للفن[٢٩] .

إن أطروحة باجت المحورية عن الشخصية فى الكتابة قد تكون على حق ، ولكن فى الممارسة هو عاجز عن أن يرى فى شكسبير أكثر مما يبحث عنه : المثل الاجتماعية والخلقية فى عصره . إن ذوق باجت محدود ، وهو مشغول من قبل

(٢٧) دراسات أدبية » ، المجلد الثانى ، ص ٦١ .
(٢٨) « دراسات أدبية » ، المجلد لأول ، ص ٢٨ ، ص ٤٢ – ٤٣ ، ص ٤٨ ، ص ٥٤ ، ص ٥٥ ، ص ٦٤ ، ص ٧٣ ، ص ٨٦ .
(٢٩) « دراسات أدبية » المجلد الثانى ، ص ١٤٩ ، ص ٣٦٤ – ٣٦٥ .

إن ذوق باجت محدود ، وهو مشغول من قبل بما هو عادى ، وهو لا يثق بكل شئ مركزى ، حتى بالنسبة للمادية المبتذلة بالمعنى الذى عند أرنولد . ولكن باجت فى النظرية يمسّ أطروحة هامة : « النمط » الذى شغل فى الوقت نفسه تقريبا انتباه تين فى فرنسا ودوبروليوبوف فى روسيا . لقد أعطاه انعطافا أصيلا مع مفهوم الشعر « الألمانى » ، التصويرى ، الذاتى ، لكنه شعر تمثيلى معبر عن الآخرين .

Bagehot's essays are quoted from *Literary Studies*, ed.

Richard Holt Hutton (3 vols . New York, 1905), as *Ls.*

There is ans able monograph by William Irivine, *Walter Bagehot*, London, 1939.

Norman St. John-Stevas, *Walter Bagehot: A Study of His Life and*

Thought (Blommington, Ind., 1959), contains only a short perfunctory section on the critic (pp. 31 - 37).

لِسْلي ستيفن

(١٨٣٢ - ١٩٠٤)

لا يمكن لأى إنسان أن يشك فى التميّز العام الذى يتصف به لسلى ستيفن فى حقول عديدة : لقد كان أول محرر لموسوعة « قاموس السيرة القومية » ، وقد ساهم هو وحده بكتابة ٣٧٨ بندا فيها ؛ ولقد كتب خمسة مجلدات (جونسون ، بوب ، سويفت ، جورج إليوت ، هوبز) فى سلسلة الأدباء الانجليز ؛ ولقد كان فيلسوف أخلاق عرض اللاأدرية والكتاب التطورى « علم فلسفة الأخلاق » (١٨٨٢) ؛ وأخيرا وهو أبرز شئ أنه كان مؤرخا ثقافيا وقد وضع كتابا هو « تاريخ الفكر الإنجليزى فى القرن الثامن عشر » (١٨٧٦) و« النفعيون العامون الانجليزى » (١٩٠٠) وهذا وضعه ضمن الأوائل بين العصبة المهملة من المؤرخين الثقافيين الفكتوريين : بكْل ولكَى وجون مورلى وفلينت وأدامسون ، هذا إذا ذكرنا عددا قليلا منهم وحسب . وبصرامة من وجهة نظر النقد الأدبى فإن وضع ستيفن وأهميته محاطان بالشك – فإن ديزموندماكولى فى محاضرة له عن لسلى ستيفن (١٩٣٧) أسماه « أقلّ النقاد البارزين تضلّعاً فى علم الجمال » واشتكى من أنه « تنقصه قوة ترجمة الانفعالات التى استمدها هو نفسه من الأدب ؛ ونادرا ما يحاول بل إنه لم يحاول أن يسجل أى استثارة[1] » . والناقدة كيو .د . ليفس من جهة أخرى اعتبرت مثل هذا النقص مصدر قوة حيث أن النقد « ليس إفراطا صوفيا فى السرور بل هو عملية ذكاء »[2] . وستيفن بالنسبة لها هو ناقد عظيم لالشئ سوى أنه أخلاقى راسخ ، إنه « ناقد كمبردج » الحق ، ويفترض فيه أنه سلف روحى لزوجها . ونوويل ج . أنان فى كتابه الرائع عن ستيفن (١٩٥٢) حاول أن يقيم توازنا . لقد اعترض على محدوديات ستيفن لكنه لا يزال يزعم أنه هو « تلميذ أرنولد » وهو الذى « مقل بالنسبة للرواية الانجليزية ما حاوله أرنولد بالنسبة للشعر[3] » .

والمقارنة مع أرنولد لا تصمد مع هذا التجربة . فستيفن لايشاركه إيمانه بالنزعة الانسانية الكلاسيكية سواء كانت قديمة أو ذات صبغة من جوته . كما أنه لا ينشد الثقافة أو النقد أو فتح الأبواب لرياح القارة الأوربية عن القصائد وهو لا يؤمن بمستقبل للشعر . وكما يظهر العرض التحليلى عن تين فإنه يشك فى قيمة الأنماط العرْقية السلتية والتيوتونية واللاتينية البارزة فى نقد أرنولد . إنه لم يستخدم إطلاقا المحطّات . وستيفن فى محاضرة عن أرنولد (١٨٩٣) يقول هو نفسه إن النمط

(١) دزموند ما كَارثى : « لسلى ستيفن » محاضرة لسلى ستيفن عام ١٩٣٧ كمبردج ١٩٣٧ .
(٢) ليفس : « مجلة سروتينى » ، العدد السابع ، ص ٤٠٤ –٤١٥ .
(٣) أنان : « لسلى ستيفن » ، ص ٢٥٦ .

الثقافي عند أرنولد مختلف عن نمطه . « إذا ما كان مطلوبا من أرنولد أن يصدر حكما عني فيجب عليه – مهما يكن النعت الذي وصفته به – أن يقول عني إني من أتباع النزعة المادية المبتذلة [٤] . ومن المؤكد أن النزعة المادية المبتذلة تعني هنا النزعة النفعية العامة الأساسية عند ستيفن والتي حاول بتطوير أن نوفقها مع النزعة التطورية الداروينية . وهي تعني في النقد الأدبي نزعة عقلية خالصة ونزعة أخلاقية . والمقال عن « فلسفة الأخلاق عند وردزورث » يبدأ بشكل مميز : « وراء كل شعر يقال أن هناك فلسفة كامنة . وبالأحرى يمكن القول إن كل شعر هو فلسفة »[٥] » . ولقد سبق هو بنثر عبارة أو . أو . لفجوى القائلة « إن الأفكار في الأدب هي أفكار فلسفية في حالة مخففة » . ويدرس ستيفن الأدب لأنه « يمسك بعدد من العقائد في حالة حلها »[٦] » . وهو يحاول أن يستخرج من شعر وردزورث فلسفة أخلاق وهو يؤمن بثقة بأنها « ستقع تلقائيا في نسق علمي للفكر » [٧]

وعلى أي حال فإنّ ستيفن على دراية تامة بالاختلاف بين البحث الفلسفي والقطعة الأدبية فن الأدب التخيلي . والمذهب الجمالي برمته يبدو له « إساءة طرح للحقيقة التي لا يمكن انكارها والقديمة جدا وهي أن عمل الشاعر هو تقديم أنماط على سبيل المثال وليس لإعطاء نظرية سيكولوجية مجردة »[٨] . على الشاعر أن يجسّد فكرة في الصورة المجازية العينية . « وعلى سبيل المثال فإن أخلاقيات جوته وشكسبير تبدو في عرض لأشخاص من أنواع إياجو ومفيستوفليس »[٩] » . وإن دور النقد – أو على الأقل أحد أدواره – سيكون أن يترجم بمصطلحات عقلية ثقافية ما قاله الشاعر لنا عن طريق الأشخاص والأحداث . وعنوان أحد مقالات ستيفن هو « بوب فيلسوفا أخلاقيا » يمكن طرحه كمثال للدلالة على معظم مقالاته الأخرى . وبطبيعة الحال فإن ستيفن ليس قانعا بهذا الدور الخاص بالمترجم : إنه يحكم ويرتب مؤلفيه وفق فلسفاتهم الأخلاقية الضمنية . والمعيار هو معيار الأخلاقيات الاجتماعية الدنيوية التي تعلمنا كيف ندرك « القيمة الرائعة للرجولة والأمانة والمحبة الداخلية الخالصة »[١٠] » . لكن لا يزال هناك

(٤) « دراسات عن كاتب سيره » . المجلد الثاني . ص ٧٩ .
(٥) « ساعات في مكتبة » المجلد الثاني . ص ٢٥٠ .
(٦) « ساعات في مكتبة » . المجلد الثاني . ص ٢٥٣ .
(٧) « ساعات في مكتبة » . المجلد الثاني . ص ٢٥٦ .
(٨) « دراسات عن كاتب سيره » . المجلد الثاني . ص ٩٠ .
(٩) « ساعات في مكتبة » . المجلد الثاني . ص ١٨٧ .
(١٠) « ساعات في مكتبة » . المجلد الثاني . ص ١٥٩ .

شعور بالشر وشعور بعقم الإنسان ووجود سر من حوله . وإن شكسبير ووردزورث وجورج إليوت وسكوت يلبون هذه المقتضيات . ومن بين كل الكتاب يروق دكتور جونسون لستيفن بشكل كبير بنزعته الأخلاقية وشعوره بالمصير الشخصي . وعلى مستوى أدنى يوجد أصحاب النزعة الأخلاقية الطيبة مثل بوب وفيلدنج والذين لهم محدودياتهم . « نادرا ما نتصل بالإنسان كما يبدو في حضور اللامتناهي »[11] ، وحينئذ نجد الكتّاب الذين يسميهم ستيفن الرجال الممرورين العظام المرضى مثل سويفت والنساء المحتجّات الضالات من أمثال شارلوت برونتي والساخرين بشدة مثل بلزاك والمثاليين الضبابيين مثل شلي والمهرجين غير المخلصين مثل سترن .

ومما لا شك فيه أن هذا نقد أخلاقي ، لكنه نقد أدبي لأنه معنى (بعالم) الشاعر وبشخوصه وأحداثه وهي تؤثر في الشخوص وبالقيمة الأدبية للكتب لأن ستيفن مقتنع بالهوية الأساسية بين القيمة الخلقية والقيمة الجمالية . « إن ذروة الشعر يجب أن تكون تلك التي لاتعبر عن أغنى طبيعة فحسب بل تعبر أيضا عن أصحِّ طبيعة » . و« الشعور القوى يظهر اتجاها مرضيا ومن ثم فهو مدمر للملكة الشعرية » . وهو يؤكد أن « القوة التي يستحوذ بها الإنسان ويتمثل عقيدة أخلاقية عميقة هي اختبار للدرجة التي يملك بها شرطا جوهريا واحدا من الامتياز الشعرى الأرقى »[12] » ، ومع محدودية هذا التصور فإن ستيفن يحلل سيكولوجية الشخوص والأخلاقيات الضمنية للروائيين الانجليز الرئيسيين من ديفو إلى ستيفنسون . وهو يطبق الإجراء نفسه على كتّاب الدراما من أمثال شكسبير أو ما سنْجر[13] ، إلى الشعراء من أمثال بوب أو جراى أو شيلي وعلى كتّاب المقالات من أمثال دى كوينسى أو هازلت . ونقد الكتب يتحول بشكل طبيعى تماما إلى السيرة وإلى الحكم على الرجل بدل الحكم على العمل ، فإن ستيفن لا يؤمن بالتفرقة بين الأمرين . وهو يستطيع أن يقول « إن الفن الشامل للنقد قائم في تعلم كيف تعرف الكائن البشرى الذى ينكشف لنا جزئيا فى كلماته المنطوقة أو المكتوبة »[14] » ، وهو يستطيع أن يوحّد دراسة حياة شارلوت برونتي مع دراسة

(١١) « ساعات في مكتبة » ، المجلد الثاني ، ص ١٧٣ .

(١٢) « ساعات فى مكتبة » ، المجلد الثاني ، ص ٢٥٤ – ٢٥٥ .

(١٣) فيليب ما سنجر (١٥٨٣ – ١٦٤٠) كاتب مسرحى إنجليزى له « الشهيدة العذراء » (١٦٢٠) (المترجم) .

(١٤) « ساعات فى مكتبة » ، المجلد الثانى ، ص ٣ .

رواياتها[١٥] ، ويستطيع أن يندمج في ألغاز خرقاء عن (إخلاص) الكسندر بوب نظرا لأنه يعجب به كمفكر أخلاقي ولا يزال عليه أن يتقبّل البديهة التي جمعها إلوين – القائلة « إنه مستقر على أشد موازين التقييم عجبا »[١٦] » .

ورغم أن لدى ستيفن التقاط أصيل للفلسفة التجريبية البريطانية فإنه ينأى عن تحليل الميتافيزيقا أو الأنطولوجيا أي علم الوجود أو حتى مبحث المعرفة عند الكتاب الذين يدرسهم . وهو يستبعد(تصوف) وردزورث ويسخر من فلسفة كولردج ، ويتناول النزعة الحسية عند شلي بطريقة جودوين[١٧] والمثالية الأفلاطونية عنده على أنهما مجرد كلام فارغ رومانسي . كما أننا – بطبيعة الحال – لا نحصل على أي تحليل للتقنية أو اللغة أو التركيب سواء في الشعر أو في الرواية . وهو يدرك بالفعل – في بعض الأحايين – أن « المزايا الفنية للشكل يصعب فصلها عن مزايا المادة »[١٨] » ، لكنه عادة « يترك مثل هذه النقاط للنقاد الذين لديهم تصور أجمل والذين يأبهون على نحو أكبر بالمسائل العالية »[١٩] » . والمقال عن سترن ليس فيه شيء مهما يكن ليقوله عن « تريسترام شاندي » كرواية – عن محاكاتها التهكمية كشكل روائي ، تناولها للزمن الخ . والمقالات عن شلي وكولردج تتهرب من مناقشة أي شئ عن الشعر . وعندما يزكّي ستيفن التوجه إلى الدين في (دنكياد)[٢٠] وهو يقتبس من آراء الآخرين فإنه يحجم بعناية فائقة عن التصديق على مالديهم من مديح . وهناك تعليقات عرضية عن أحابيل ديفو لبث المصداقية[٢١] أو صعوبات ريتشاردسون مع شكل المراسلات القصصية [٢٢] . أو الشعر المرسل النثري عند ماسنجر[٢٣] » . وهي تعليقات نادرة حتى أن النتيجة التي خلص إليها ماكاري عن نقد ستيفن من أنه « ليس جماليا » يبدو مبررا حقا .

(١٥) « ساعات في مكتبة » ، المجلد الثالث ، ص ٦ .

(١٦) « ساعات في مكتبة » ، المجلد الأول ، ص ٩٨ .

(١٧) نسبة إلى وليم جودوين (١٧٥٦ – ١٨٣٦) مفكر إنجليزي ملحد وفيلسوف له آراء فوضوية . وهو يرى أن المخلوقات العاملة تستطيع أن تحيا بدون قوانين أو مؤسسات (المترجم) .

(١٨) « ساعات في مكتبة » ، المجلد الثالث ، ص ١٢٠ .

(١٩) « ساعات في مكتبة » ، المجلد الثالث ، ص ٢٣٤ ؛ والمصدر نفسه ، ص ٦١ .

(٢٠) « الكسندر بوب » ، ص ١٣١ – ١٣٢ (المؤلف) . وقصيدة دنكياد قصيدة ساخرة كتبها بوب ونشرت منها ثلاثة أقسام باسم مجهول عام ١٧٢٨ (المترجم) .

(٢١) « ساعات في مكتبة » ، المجلد الأول ، ص ٨ وما بعدها .

(٢٢) « ساعات في مكتبة » ، المجلد الأول ، ٢ ٦٤ ومابعدها .

(٢٣) « ساعات في مكتبة » ، المجلد الثاني ، ص ١٤٤ .

ووجهة النظر الأخلاقية تطغى أيضا على وجهة النظر التاريخية والاجتماعية عند ستيفن . وهو يبدو لأول وهلة مشبعا بالمنهج التاريخي في عصره . ومما لا شك فيه أن بحثه « الفكر الانجليزي في القرن الثامن عشر » يحتوى على فقرات تحدد طبيعة الأدب التخيلي على أنه « وظيفة عدة قوى »[٢٤] » - الفلسفة السائدة ، الخصائص المتفردة الموروثة للعرق ، تاريخها ، مناخها ، علاقاتها الاجتماعية والسياسية . والمحاضرات المتأخرة عن « الأدب الانجليزي والمجتمع في القرن الثامن عشر » (١٩٠٤) تتناول الأدب على أنه « وظيفة خاصة لكل الجهاز الاجتماعي »[٢٥] » . وان ف . و . ميتلاند كاتب سيرة ستيفن يقول « لقد سمعته ينكر أن الفكر الفلسفي والأدب التخيلي .. ليسا إلاّ نوعا من الانتاج الثانوي للتطور الاجتماعي أو أنه على نحو ما قاله (إنه الضجة التي تحدثها العجلات وهي تسير) »[٢٦] . ولكن مهما يدرس ستيفن بشكل لصيق العلاقات بين الأدب والتاريخ أو بين الأدب والجمهور الذى يخاطبه فإنه لا يريد إطلاقا أن يأخذ بالنتائج المترتبة على المنهج الاجتماعي - جدّيته الكاملة ، عدم اكتراثه الخلقي ، تعليق الحكم بشكل نسبي ، استئصالة الفرد . وهو يتشكى من أن « تمجيد المنهج التاريخي يهدد بأن يصبح بمعزل عن الرياء السائد[٢٧] » . وهو يستنكر المنهج التاريخي إذا كان المقصود به « تقبّل عقائد كحقائق بدون أن نعبأ بدواعيها [٢٨] » . وحتى عندما يزكّي بقوة دراسة التاريخ الانجليزي والتيارات الثقافية في دراسة الأدب الانجليزي فإنه يدرك أن هناك « اختلافا هائلا بين ما يسمى معرفة تاريخ شئ ما من الأشياء والمعرفة الحقة بالشئ في ذاته »[٢٩] » . وهو يتمسك بشدة بمعيار محدد للأخلاقيات التي ترفعه هي وحدها فوق تدفق التاريخ وتسمح له بالحكم على الأدب حتى وإن كان هو نفسه على نحو متناقض ظاهريا بشكل كاف في (علم فلسفة الأخلاق) قد حاول أن يشرح حتى فلسفة الأخلاق كنتيجة سيرورة التطور . ولكن إذا ما استبعدنا الأخلاقيات والحقيقة فإن ستيفن ليس لديه أي معايير أو نظرية عن الأدب . وهو ينكر بوضوح أنه يمكن أن يوجد علم جمال أو أي قواعد عامة أو مبادئ للنقد ،

(٢٤) « تاريخ الفكر الانجليزي في القرن الثامن عشر » ، المجلد الثاني ، ص ٣٣٠ .
(٢٥) « الأدب الانجليزي والمجتمع في القرن الثامن عشر » ص ١٤ .
(٢٦) فريدريك وليم ميتلاند « حياة ورسائل لسلي ستيفن » (لندن ، ١٩٠٦) ، ص ٢٨٣ .
(٢٧) « ساعات في مكتبة » ، المجلد الثاني ، ص ٢٦ .
(٢٨) « دراسات لكاتب سيره » ، ص ٢٢ .
(٢٩) « رجال وكتب وجيل » ، ص ٢٢ .

رغم أنه يـزكّي الاعتقـاد بأن الناقد يتفـوق بالروح العلمية والاهتمام بالوقائع ويتجرد « بتواضـع معين في التعبير وعدم ثقة في صياغة الآراء »[٣٠] » . وهو على الأقصى قد ذهب إلى أنه « لا يوجد بالتأكيد أي ضرر عندما يعلن الإنسان ذوقه الخاص ، إذا اعترف جهره أنه لا يحجب أذواق الآخرين [٣١] » . ويبدو ممّا له دلالة أننا لا نسمع شيئا عن القبح أو الفن السيئ . بل أنه حتى ليستطيع أن يقول « إن النقد كله إزعاج ونمو طفَيلي على الأدب »[٣٢] » . والخدمة الوحيدة الكبرى التى يستطيع الناقد أن يستخلصها هى « أن يستبعد الرذيلة أو السوقية أو الغباء[٣٣] » .

وستيفن – بكل بساطة – وبشكل مطلق – لا يثق بالفن . إنه مثل أصدقائه من أصحاب نزعة المنفعة العامة والانجليكيين يسلم بأنه « يوجد قدر طيب يمكن قوله عن الأطروحة التى تذهب إلى « أن كل التخيل هو نوع من الكذب وأن الفن بصفة عامة هو انغمار مترف والذى ليس له حق عندنا عندما يكون المرض والجريمة قد تفشّيا فى العالم الخارجي[٣٤] » . وهو يدافع عن تعليقات المؤلف فى روايات فيلدنج وثاكرى بحجة يصعب معها أن تكون دليلا هاديا فى الرواية . « إن الطفل يكره أن تكون أوهامه قد تحطمت ، وهو يغضب إذا ما حاولتم اغراءه بأن اليفس الأكبر ليس شخصا على نحو حقيقي مثل خطئه المفضل لديه . ولكن محاولة لنتاج مثل هذه الأوهام غير جديرة حقا بعلم مُوَجّه يُقصد إلى القراء الذين شبوا عن الطوق تماما[٣٥] » . هذه النزعة الشكية الأساسية بل وحتى النزعة العدمية عن قيمة الأدب وحقوق النقد هى الأسباب التى أفضت إلى إهمال ستيفن فى الوقت الراهن كناقد . إن يقينياته هى يقينيات أخلاقية خالصة ، وليست ميتافزيقية أو جمالية ، وحتى نقده الأخلاقى الدقيق سيجرى استشعاره وهو مطوّق بالخطأمن جراء نظرية للطبيعة الإنسانية والتاريخ . ورؤيته الأخلاقية الغالية التى استلهمت الناس والمستقيمة كما تبدو قاصرة من جراء ما فيها من مبتذلات وفروض خاطئة لعقيدته الوضعية والنفعية العامة . ويمكننا أن نتبين

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٢٣٦ .
(٣١) المصدر السابق ، ص ٢١٧ .
(٣٢) « الأدب الانجليزى والمجتمع فى القرن الثامن عشر » ص ٦ .
(٣٣) « الناس والكتب والجبال » ، ص ٢٣١ .
(٣٤) « ساعات فى مكتبة » ، المجلد الثالث ، ص ١٤٣ .
(٣٥) المصدر السابق ، ص ١٩٧ .

بالكامل مزاياه التاريخية العظيمة وخاصة في دفاعه عن القيمة المستمدة من أصل واحد في أدب القرن الثامن عشر . ونستطيع أن نعجب بالمهارة التحليلية الرائعة لعديد من مقالاته (وخاصة في « ساعات في مكتبة » وهي مجموعة تتفوق بشدة على « دراسات كاتب سيرة ») . ولكن علينا أن نعترف بالمحدوديات الخطيرة لحساسية تناوله الأدب إما كبيان خلقي متنكر أو كوثيقة اجتماعية أو سيكولوجية . إن من الصعب أن نعتقد أن نقد ستيفن مما يمكن أن نجعله يخاطب عصرنا .

Hours in a Livbary (3 vols . London, 1909; originally, 1874, 1876, 1907), quoted as *HL*.

History of English Thought in the Eighteenth Century, 2 vols.

London, 1876; London, 1927, reprint quoted.

samuel Johnson, London, 1978.

Alexander Pope, London, 1880.

Swift, London, 1882.

George Eliot, London, 1902.

English Literature and Society in the Eighteenth Century, Ford Lectures (1903), London, 1904.

Studies of a Biographer, 4 vols. London, 1899-1902.

Men, Books, and Mountains . Essays. Collected, and with an Introduction by S. O. A. Ullmann, Minneapolis, 1956. Contains bibliography of articles and 3 literary essays hitherto unreprinted.

Comment :

Noel Gilroy Annan, Leslie Stephen :*His Thought and Character in Relation to His Time*, Cambridge, Mas., 1952. Has excellent chapter on criticism.

Q. D. Leavis, " Leslie Stephen, Cambridge Critic, " *Scrutiny*, 7 (1939), 404-15.

Desmond Mac Carthy , *Leslie Stephen*, The Leslie Stephen Lecture For1937, Cambridge, 1937.

Frederic William Maitland, *The Life and Letters of Leslie Stephen*, London, 1906.

(٩)
النقد الأمريكى

إن صورتنا عن النقد الأمريكي فى الثلاثينيات والأربعينيات (انظر المجلد الثالث من كتابناهذا) إنما تلتف حول التقابل بين إدجار آلان بو وإمرسون . وقد تغيرت الصورة بعد الخمسينيات . لقد كانت النزعة الكلية الصورية تتضاءل ، لقد مات بو ، والنقد قد هيمنت عليه جامعة بوسطن أو بالأحرى جامعة كمبردج « والبراهمة »[1] » . وچيمز رسل لوويل من ضمنهم ، وهو ناقد يعد أكثرهم استنارة وخصوبة وتمثيلا للآخرين . وفى نيويورك أزدهرت مدرسة منسية الآن من النقاد القوميين الفيفين[2] . ولقد نما والت هويتمان من هذه البيئة وهو يحقق بمْجاً غريبا « النزعة الكلية الصورية الأمريكية والنزعة السلوكية الخشنة فى نيويورك[3] » . ولم يحدث إلا بعد فترة متأخرة فى الثمانينات أن دعت حركة نقدية للواقعية وظهرت كعقيدة محددة . وكان المتحدث باسمها وليم دين هولز . ولكن كان هناك من قبل هنرى چيمز وقد شرع ببطء فى صياغة عقيدته والتي وإن لم تكن معتقدية النزعة الواقعية استمدت القوة من الواقعية للتطور علم جمال ساحرا عضويا للرواية التى لا تزال تخاطب عصرنا .

(١) يقصد بهم المتضلّعين في الثقافة . (المترجم) .

(٢) انظر :برى ميلين : الأسْحم الأكْم والحوت : حرب الكلمات والفطن فى حقبة بو ومُلْفل » ، نيويورك ، ١٩٥٦ .

(٣) عبارة استخدمها تشارلز اليوت نورتون فى عرضه التحليلى لديوان هويتمان « أوراق العشب » فى مجلة « بوتمان » (سبتمبر ١٨٥٥) جرى اقتباسها من ميلر ، ص ٣٣٤ .

والت هويتمان

(١٨١٩ – ١٨٩٢)

لقد دعا والت هويتمان إلى شعر للمستقبل ، دعا إلى انقطاع حاد عن الماضي ، دعا إلى الشعر الديمقراطي المكتوب للجماهير عن الجماهير ، دعا الشعر الذي يستلهم العلم الحديث والتقدم التكنولوجي ، لقد دعا إلى الشعر المتحرر من عرقلات القافية والوزن التراثي ، أي التحرر من القيود في المادة وتحفظ بالنسبة للجنس بين الرجل والمرأة . وفي البداية قوبل هويتمان بالاستهجان والمقاطعة ؛ لكنه اكتسب تلامذة مخلصين ، واكتسب ببطء اعترافا به كناقد وخاصة في أوربا . ولفترة ما بدا في أغلبها على أنه مؤسس الشعر الحديث ومبتكر الشعر الحر . وتأثيره على لندساي وساندبرج وهارت كرين في أمريكا وعلى ديلان توماس ولافورج وفرهايرن وأرنوهولز وماياكوفسكي في أوربا (إننا لم نذكر إلا الأسماء الممثلة للحركة) كان شيئا هاما للغاية . والآن أصبح المؤمنون بطريقة هويتمان موضع الإهمال وقد حل محلهم جنس جديد من الشعراء يمكن اعتبار بودلير ومالارمه سلفين لهم .

والانطباع الذي خلفته أقوال هويتمان عن ثورة في الشعر ورفض كامل للماضي هو أمر مضلل بعدة طرق . ان صوته النبوئي هو أيضا صوت من الماضي . وإن دعوته إلى الحدْس الفردي أي النور الباطني « تدين ببعض الشئ لخلفيته المرتبطة بجماعة المرتعدين[1] » . والكثير يرجع إلى ميراث من عصر التنوير ومن الديمقراطية في عصر جونسون وعصر جاكسون عندما كان هويتمان في شبابه يدعو مخلصا لها للغاية . وإن « نزعته الشعبية » قد أدهشت الأوساط الفرنسية في البلاغة المتدفقة لجول ميشليه في « الشعب » والاشتراكية الغامضة عند بيير ليرو من خلال وسيط هو الأديبة جورج صاند : بل لقد قيل حتى أن شخصية هويتمان المفترضة أو القناع (وقد وُصف على نحو ظالم بأنه « متكلف ») مستمدة من الفنان المثالي الموصوف في « كونسويليو »[2] » . و « كونتيسة دي رودولستات[3] » .

(١) جماعة الأصدقاء وسميت جماعة المرتعدين لأن مؤسس الجماعة جورج فوكس دعاهم إلى « الارتعاد » إزاء كلمة الرب . (المترجم) .

(٢) رواية كتبتها جورج صاند (١٨٤٢ - ١٨٤٣) وهي رواية طويلة مفككة الشكل عن الحياة الموسيقية والمغامرة . والبطل كونسويليو مغن شاب من الغجر . (المترجم) .

(٣) انظر : ع . و ألن : « والت هويتمان وجول ميشليه » ، « دراسات انجليزية » ، المجلد الأول (١٩٠٧) ص ٢٥٠ - ٢٥٧ ؛ استر شبارد « وضع والت هويتمان » (نيويورك ، ١٩٣٨) ، عن جورج صاند (المؤلف) .

وهذه رواية من تأليف جورج صاند (١٨٤٣ - ١٨٤٥) . (المترجم) .

غير أنّ إلهام هويتمان الرئيسى واضح أنه رؤية إمرسون عن النزعة الكلية الصورية . لقد قال هويتمان نفسه إن غرضه الرئيسى هو « الغرض الدينى » .إن اللاهوت الجديد » ، « العلم الفائق والنهائى ، العلم بارب » سوف يتقبل العلم الطبيعى ، وسف ينمو من العلم وهو سيقضى على أى صراع بين الفلسفات للوصول إلى « النفس الخالدة للإنسان (وكل شئ آخر أيضا) ، الوصول إلى ماهو روحى ودينى [٤] » :

« إننى أعتقد أن المادية حقه والروحية حقه ، أنا لا أرفض أى جانب منهما . إننى أتقبل كل نظرية وأتقبل الله وماشابه ذلك »[٥] » .

إن النزعة التوفيقية الهائلة تبدل النزعة الكلية الصورية بشكل مختلف : إن الفروق بين الطبيعة والانسان ، بين النفس والجسم تختفى . ومع هذا فإن الدين الأصلى لإمرسون يبدو أنه مما لا يمكن انكاره . وفى فترة مبكرة عام ١٨٤٧ كتب هويتمان أن امرسون يربط « بمصطلحات متساوية الحكماء العظام القليلين والمتنبئين الأصلاء . لقد قدم الانسان الحر ، الأمريكى ، الفرد [٦] » وعلى نحو ما أراد هويتمان أن يقدمه . لقد سمع هويتمان محاضرة امرسون عام ١٨٤٢ وفى عام ١٨٥٥ أرسل إليه نسخة من الطبعة الأولى من ديوانه « أوراق العشب » مما استثار صور الرسالة الحماسية الشهيرة . لقد بحث عنه إمرسون فى نيويورك عدة مرات ؛ وقد أرفق هويتمان بالطبعة الثامنة من ديوانه « أوراق العشب » (١٨٥٦) رسالة مفتوحة مطولة موجهة إلى أمرسون باعتباره « الصديق والأستاذ العزيز [٧] » . وفى عام ١٨٦٠ زاره هويتمان فى بوسطن . ومحاولة إمرسون أن يُثْنى هويتمان عن إدراج قصيدة « أطفال آدم » فى الطبعة التالية لم تطمس العلاقة الشخصية بين الرجلين . ولقد كان هويتمان ضيفا فى الكونكورد عام ١٨٨١ وفى العام التالى كتب خطبة متوترة [٨] . وفى عام ١٨٨١ أعلن أن إمرسون « هو فى القمة دون منازع » من بين كل الشعراء الأمريكيين . وفى السابق اعترف بأن إمرسون ساعده « كى يجد نفسه [٩] » . ومع هذا فقد رأى هويتمان الفروق

(٤) « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ١٨٩ – ١٩٠ ، ص ٢٠٠ .
(٥) طيور الممر : « مع السالف » ، الأعمال ، المجلد الأول ، ص ٢٩٤ .
(٦) « نهيرات النثر » ، بإشراف س . ويلزو أ . ف . جولد سميث (نيويورك ، ١٩٢٨) ص ٢٢٣ .
(٧) الطبعة الثانية من ديوان « أوراق العشب » (بروكلين ، أغسطس ١٨٥٦ ٩ ، ص ٣٤٦ .
(٨) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٣٦ ، ص ٣٧ – ٣٨ .
(٩) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٨ ج . ت . تروبريدج : « قصتى الخاصة » (بوسطن ، ١٩٠٣) ص ٣٦٧ .

المزاجية والاجتماعية التى تفصله عن إمرسون . لقد كانت هناك دائما تحفظات فى مدحه : إن إمرسون « كامل جدا ، متركز جدا » ، « الأفضل كناقد أو كعلامة فاصلة » . ولقد تمسك « بنظرية مزهوة مفردة عن السلوك والعادات » وهى تظهر « تحاملا كبيرا جدا وحذرا صارما جدا . » ، « إن العقلية الباردة الخالية من الحيوية تهمين عليه [١٠] » . ولكن عندما حاول هويتمان أن ينتقص من تأثير إمرسون بقوله « إننى بدأت مثل معظم الشباب أن تكون عندى لمسة من عقلية إمرسون (وإن جاء هذا متأخرا وكان هذا على السطح فقط) . ولقد « خاطبه بكلام مطبوع إنه (الأستاذ) وظل لشهر أو نحو ذلك يعتقد أنه كذلك » ، ولقد كان يغطى بالقطع خطواته وكان يزيف التاريخ عندما أنكر أنه قرأ إمرسون قبل أن يشرع فى ديوانه أوراق العشب [١١] » .

وإن طرح مسافة بين هويتمان وامرسون إنما يأتى موازيا مع رغبة هويتمان الجديدة بأن يوجد نفسه مع المثالية الألمانية . لقد صرح بأنه « قد قرأ كانت وشلنج وفيشته وهيجل » قبل نشر الطبعة الأولى من ديوانه « أوراق العشب » وسمى نفسه « أكبر ممثل (شاعرى) للفلسفة الألمانية ، وكذلك كتابة « أغنيته المثالية [١٢] » . ولقد زعم أن « تاريخ ديوانه (أوراق العشب) لا يشبه ولا يسجل فحسب فى بعض الجوانب تطور النسق العظيم للفلسفة الألمانية (لدى الأربعة الرائعين) – فيما عدا تطور (أوراق العشب) فقد جرى داخل منطقة عقْد مفرد . ولكن يجب أيضا إظهار أن النظرية نفسها عن الهوية الجوهرية لعالميه الروحى والمادى قد جرى التعبير عنها وتقررت فى ديوانه (أوراق العشب) من وجهة نظر الشاعر[١٣] » . وحماس هويتمان لهيجل بصفة خاصة امتد فى إسهامات تدعو للدهشة . إن هيجل هو « أكبر معلمى البشرية والطبيب المحبوب المختار لعقلى ونفسى[١٤] » . واقترح هويتمان أن كل الأعمال

(١٠) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢٦٦ – ٦٦٨ « شعر ونثر غير مجموعين » ، بإشراف إ . هولواى (مجلدان ، جاردن سيتى ، نيويورك ، ١٩٢١) ، المجلد الثانى ، ص ٥٣ .

(١١) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢٧٠ ، ص ٢٧٠ رسالة (٢٥ فبراير ١٨٨٧ ؟ فى وليم سلون كندى « ذكريات والت هويتمان » (لندن ، ١٨٩٦) ص ٧٦ .

(١٢) رسالة بقلم و . ج أوكونر إلى ر . م بك ، ٢٣ فبراير ١٨٨٢ ، فى ر . م . بك « والت هويتمان » ، فيلادلفيا ، ١٨٨٣) ص ٨٢ كليفتون ج . فورنس : « ورثة والت هويتمان » (كمبردج ، ماساشوشست ، ١٩٢٨) ، ص ٢٣٦ انظر قصيدة « أساس كل ميتافيزيقا » · والآن أيها السادة ... » ، ص ١٤٩ .

(١٣) الاعلان ، ص ٤ (جون بورو « مذكرات ») فى « مثل طائر قوى بجناحين حرين » ، واشنطن ، ١٨٧٢

(١٤) الأعمال ، المجد ٩ ، ص ١٧٢ .

الرئيسية لهيجل وكارلايل يجب أن تُجمع « في هذه الأيام » و« تظهر تحت عنوان باهر : (تأملات للاستخدام في أمريكا الشمالية والديمقراطية هناك)[١٥] » . نظرا لأن هويتمان – وهنا موضع الغرابة الشديدة – اعتقد أن هيجل « ملائم لأمريكا – إنه واسع بما فيه الكفاية وحر بما فيه الكفاية » . إنه « يصور على نحو أكبر امتلاء الديمقراطية وتحديدها » . « إن صيغ هيجل تبرير جوهري بلغ الذروة الديمقراطية في العالم الجديد[١٦] » . والفلسفة الألمانية هي « أهم إشعاع للعقل في العصور الحديثة وفي كل العصور ، وهي تكشف حتى أن أعظم المخترعات واكتشافات العلم والنقد السياسي والأعمال الهندسية العظيمة وأشكال الرفاهية النافعة إلخ في المائة سنة الأخيرة في مرتبة دنيا من الأهمية بالمقارنة وهي تَبزّها جميعا[١٧] » . وهناك قصيدة كتبت « بعد قراءة هيجل » فيها الفكرة التي كلها سلوى :

« لقد رأيت القليل الطيب يسارع بالتقدم باضطراد نحو الخلود .

ولكل المتسع لما يسمى شراً رأيته يسارع بالانغماس ويصبح مفقودا وميتاً »[١٨] » .

وإن بحث معرفة هويتمان بالفلسفة الألمانية إنما يكشف – على أي حال – أنه لم يعرف بالكاد أكثر من كتابات ثانوية قليلة في تاريخ الأدب الألماني والمختارات وبعض الموسوعات [١٩] » . وهو حتى لم يتوجه إلى الترجمات التي كانت متاحة آنذاك . وحماسه يرجع في جانب منه بدون شك إلى رغبته في أن يتعزّز بمكانة الفلسفة ؛ وفي ذلك الوقت كانت الحركة الهيجلية عند سانت لويس قد ساعدت على نقل شهرة هيجل إلى الولايات المتحدة الأمريكية عندما كانت آخذة في الأفول في ألمانيا . ومن جهة أخرى كان هذا إحساسا أصيلا بالوشائج والقربى . لقد دعا هيجل إلى التطور والتقدم والحرية والتوفيق بين العلم والدين . لقد كان متفائلا وجدّياً . فهل كانت هناك حاجة إلى إضافة هويتمان الذي يستطيع أن يرى والذي لم يكن بعبأ بالفروق ؟

(١٥) الأعمال ، المجلد ٤ ، ص ٣١١ في الهامش في التعليقات أسفل الصفحة .

(١٦) الأعمال ، المجلد ٩ ، ص ١٧٠ ، ص ١٨٤ ؛ المجلد ٤ ، ص ٣٢٢ في الملاحظات في الهامش أسفل الصفحة .

(١٧) الأعمال ٩ ، ص ١٨١ – ١٨٢ .

(١٨) « طواف الفكر عن الكون » ، الأعمال ، المجلد الثاني ، ص ٢٥ .

(١٩) انظر : قائمة المصادر والمراجع في نهاية الفصل .

وهذه المحاولة من جانب والت هويتمان مقترنة بالتلاميذ والمفسرين الذين يقدسونه ليجعل من نفسه فيلسوفا أو حتى شارحا للفلسفة الألمانية ما كان يمكن لها أن تنجح . فليست لدى هويتمان ميتافيزيقا متناسقة أو علم جمال أو نظرية فى النقد . ولكن كان هناك مفهوم للشعر وبرنامج للشعر ومثال للشاعر يعطيه مكانة فى تاريخ النقد . وهو مثل الآخرين يعظ بالمعاصرة والقومية والواقعية . ولكن هذه الشعارات تحولت معه لالتكون فى خدمة الواقعية والنقدية والاجتماعية (كما تشكلت فى فرنسا أو روسيا) بل لتكون فى خدمة شعر المستقبل وعبادة الطبيعة والعالم والولايات المتحدة الأمريكية والجماهير والعلم والتكنولوجيا . وفى كل التنويعات الجديدة تماما ، كما فى تصديرات وحواشى الطبعات المختلفة لديوان « أوراق العشب » وفى « المَشَاهد الديمقراطية » (١٨٧١) وفى عدد من المقالات والتصريحات يزعم وليم هويتمان أن الشعر الجديد هو الذى « يحتاج إلى انتصارات ، وأنه يعبر عن الطبيعة وروح الطبيعة » ، وهذا الشعر « يجب أن يجسّد الولايات المتحدة الأمريكية والحياة الطبيعية والأنهار والبحيرات[٢٠] » وإنسانيتها الوليدة وجماهيرها والرجال والنساء والنفس والجسم وخاصة الجنس الذى كان مستبعدا آنذاك من الشعر . وهذه القصائد « يجب أن تعبر عن الاتساع والعظمة والواقع والتى استمرت بها النزعة المفرطة فى العلم والانسان والكون » . إن العلماء « هم المشرّعون للشعراء » ، وإن بناءهم يتضمن نسج كل قصيدة كاملة « لأنه فى جمال القصائد يوجد جذر التهليل للعلم والتصفيق النهائى له[٢١] » .

وفى أمريكا الجديدة فإن الشعر الديمقراطى والسلمى والمتفائل سوف يقيم قطيعة مع الماضى . وعندما يقول هويتمان إنه « فى ديوان (أوراق العشب) هذا كل شئ يجرى تصويره على نحو أدبى » فإنه يضيف فى التو « لاشئ مصطنع فى الشعر ، لايوجد تعرّج ، مامن خطوة ، مامن بوصة ، لاشئ من أجل الجمال – مامن خرافة أسطورية أو أسطورة أو رواية أو التهوين ، مامن قافية[٢٢] » . إن الواقعية التصويرية تعنى أساسا رفضا للأطروحات وروح الشعر الأقدم . « كلا ، إننى لا أختار أن أكتب قصيدة عن عصفور السيدة مثل كاتولوس – أو عن ببغاء ، مثل أوفيد – ولا أغنيات حب مثل أنا كرويون – وحتى ... مثل هوميروس – أو حصار القدس – ولا حتى .. مثل

(٢٠) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ١٣٤ طبعة براون ، ص ٣٣٧ .
(٢١) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢١ طبعة براون ص ٣٤٣ .
(٢٢) الأعمال ، المجلد ٩ ، ص ٢١ ؛ المجلد الثالث ، ص ٤٥ .

شكسبير . فما شأن هذه الأطروحات بالولايات المتحدة الأمريكية[٢٣] ؟ » . إن الشعر الجديد في الغرب معارض تماما للشعر الاقطاعى فى الشرق ، أى أوربا . « إن البيئة الصغيرة والمساحة المحدودة للشعراء الأوربيين تتعارض مع الملامح الكونية والمتحركة للعظمة والاتساع اللامحدود »[٢٤] » . وهذه مفتوحة للأمريكيين . إن هويتمان يريد قصيدة « تكون قصيدتنا نحن الخالصة دون تتبع أثر أو تذوق تربة أوربا ، بدون ذكريات ، أو بدون رسالة فنية أو روح ميتة »[٢٥] .

والأدب الانجليزى يبدو بصفة خاصة فى نظر هويتمان أدنى من الآداب الأخرى : فهو أدب « مادى وحسى وبارد معاد للديمقراطية » أو « مزاجى ، كئيب » بدون عبقرية من الطراز الأول فيما عدا شكسبير »[٢٦] . والمؤلفون الإنجليز المفضلون عند هويتمان – شكسبير ، سكوت ، تنسيون ، كارلايل – يتنفّسون ذلك المبدأ الخاص المتقوقع على ذاته والذى علينا نحن الأمريكيين أن نظهر على الأرض لندمره »[٢٧] . وشكسبير هو « معاد للديمقراطية » فهو يمثل « النزعة الاقطاعية المتجسدة التى ترفض التوفيق مع شئ آخر فى الأدب » والمتطلبات الديمقراطية لم تتحقق فى الانتاجات الشكسبيرية فحسب ، « بل يجرى إهانتها فى كل صفحة »[٢٨] » . ولقد قدم تنيسون » العسل الأخير للتآكل (لا أستطيع أن أسميه النتانة) لتلك النزعة الاقطاعية » . إنّه الزخرفة الحلوة الشاعرية لنغمة عصرنا ، (الملول) والمصقول » . إنه لا يحتوى « إطلاقا على صفحة ديمقراطية واحدة »[٢٩] . وكارلايل رغم إعجاب هويتمان به كنبى و « كعقل أمين كامل » « هو اقطاعى فى جوهره وصميمه »[٣٠] . وهناك بحث من البواكير الأولى فى حياته بعنوان « المسحة المعادية للديمقراطية فى روايات سكوت »[٣١] » . لا نجد مشقة فيه لتأسيس الأطروحة التى ترد فى عنوان البحث .

(٢٣) الأعمال ، المجلد التاسع ، ص ١١ – ١٢ .
(٢٤) الأعمال ، المجلد الثالث ، ص ٤٩ .
(٢٥) الأعمال ، المجلد الرابع ، ص ٢٧٠ .
(٢٦) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢٧٦ – ٢٧٧ .
(٢٧) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢٠٩ .
(٢٨) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢٧٥ – ٢٧٦ .
(٢٩) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢٢٩ ؛ المجلد السادس ، ص ٢٩٥ ؛ المجلد الخامس ، ص ٢١٠ .
(٣٠) الأعمال ، المجد الرابع ، ص ٣٢٣ – ٣٢٤ .
(٣١) « تجميع القوى » (٢٦ أبريل ١٨٤٧) المجلد الثانى ، ص ٢٦٤ .

والإدانة الشاملة للنزعة الاقطاعية فى الأدب تشمل اللاهوت القطعي والنزعة الجمالية الخالصة و « الثقافة » ولا يلوح جوته فى عين هويتمان أحد رجال الحاشية الملكية فحسب ، بل هو أيضا محب بارد للجمال « يشتغل على العالم » والذى نظرته هى أن الفنان أو الشاعر عليه أن يحيا فى الفن أو الشعر وحيداً بمعزل عن الشئون السياسية والوقائع والحياة الفجة والأشخاص والأشياء » . وأن بحثه عن « المثال السامي » كان لحمايته للأبد من « الخوف من السنوات القادمة »[٣٢] . وهويتمان ليس لديه احتقار إلا لأرنولد « لقد حمل إلى العالم ما سبق للعالم أن حملة من تخمة : « الثراء ، الوزر ، الخسة ، النتانة ، مع الرقة والرفاهية والأناقة والظرف والملاءمة والنقد والتحليل »[٣٣] » . وهويتمان ليس من المعجبين بالدكتور جونسون « فهو متملق ذليل من ناحية القوة والمكانة » ، « إن له طبيعة متدنية حقيرة »[٣٤] . وقصيدة « الفردوس المفقود » الملتون « لغو » ، إنها « معادية للعلم الحديث والعقل »[٣٥] . والاستثناءات الوحيدة هى بيرنز بالرغم من نزعته اليعقوبية العاطفية وديكنز الذى هو « كاتب ديمقراطى حقا » رغم سخريته من الولايات المتحدة الأمريكية [٣٦] . غير أن قطعية هويتمان عن الأدب الأوربى ليست واضحة بحدة على نحو ماتوحى به هذه الاقتباسات وأشباهها . لقد عرف وأحب تماما المؤلفين الذين كال لهم أكبر هجوم – شكسبير ، سكوت ، تنيسون ، كارلايل ؛ ولقد أعجب بالأوبرا الإيطالية فهي تكاد تكون فنا ديمقراطيا بالمعنى الذى لديه . ونحن نشعر عند هويتمان بحنين إلى الماضى الأوربى وفى الغالب لشئ مات واندفن كما فى « أغنية العرض » :

« لقد مر ، لقد فر ؛ بالنسبة لنا ، لقد مر للأبد

ذات يوم هذا العالم القوى ، وهو الآن عالم جاد وعقيم وشبحى .

لقد مر إلى سردابه الخاص الحديث

مزخرفا بصفحة شكسبير الأورجوانية

مع ترنيمة قافية حزينة عذبة لتنيسون »

(٣٢) الأعمال ، المجلد التاسع ، ص ١١٢ .

(٣٣) هـ . ترويل : « مع والت ويتمان فى كامدن » (نيويورك ، ١٩١٤) المجلد الثالث ، ص ٤٠٠ .

(٣٤) « تجميع القوى » (٧ ديسمبر ١٨٤٦) المجد الثانى ، ص ٢٨٢ – ٢٨٣ .

(٣٥) الأعمال ، المجلد التاسع ، ص ٩٧ .

(٣٦) الأعمال ، المجلد السادس ، ص ١٢٧ «بيرنز والديمقراطية» (١٨٤٢) ، « تهيؤات النثر » ص ٢٢ .

زيادة على ذلك ، بعد الحرب الأهلية عندما كانت آمال هويتمان العالية قد تحطمت ورأى كثيرا جدا من فساد العصر المموهة بالذهب ، أدرك الحاجة إلى استمرارية أدبية . إن الأمريكيين « يحتاجون فحسب إلى السقوط المموّه وصيغة هذا العالم الخيالي المختلف تماما الخاص بالتهديد – التعارض وحتى الشعر الأقطاعي المعادي للنزعة الجمهورية والرواية » . وهو يعرف أن « ما كان قد كان في الخمسين سنة الماضية ينمو ويعمل ويجرى تقبله على أنه الذُّرَى والتيجان المتوجه لجنسنا البشرى لا يمكن اسقاطه والتخلص منه في عجالة »[٣٧]. إن نزعته القومية تصبح أكثر تسامحا ؛ ومفهومه عن الشعر يصبح مفهوم الأشعار القومية المختلفة كل منها يمثل روحه القومية الخاصة .

ويروق لهويتمان كلٌّ من هردر وفريدريك شلجل[٣٨] . والشعر هو « صوت الأمم على شكل أغنية » . والشعر الشعبي هو هذا المعنى العريض الذى يضم حتى الملاحم الهندية والأنجيل وهو ميروس وأوسيان (الذى لابد أن هويتمان هو بالضرورة آخر المعجبين الهائمين به) ومسرحية « السيد » والروايات التى هى على غرار الروايات التى تناولت الملك آرثر وملحمة « نيبولنجنليد » والقصائد الغنائية الإنجليزية والاسكتلندية[٣٩] . وحتى هذا المثال يتسع أخيرا ليسجل كل الشعر على أنه شعر واحد وإرث عظيم واحد :

« إن شعراء الأرض جميعا وشعر الأرض كلها – مُتَكَتِّلَة – الشرقى واليونانى ، وما تبقى من شعر روما ، وأقدم الأساطير والقصائد – الروايات المختلفة فى العصور الوسطى – الترانيم والمزامير الخاصة بالعبادة – الملاحم والتمثيليات – وأسراب الشعر الغنائى فى الجزر البريطانية أو التيوتونى القيم – أو الشعر الغربى الحديث – أو ما يوجد فى أمريكا ، شعر بريانت مثلا أو وشعر هوينير أو شعر لونجفلو – نظْم كل الألسن والعصور ، كل الأشكال ، كل الموضوعات ، من العصور البدائية إلى عصرنا الراهن بالمثل – كلها تتآزر فى عالم أو كون جمالى ومتألق . الشعر كله ليصبح من الناحية الجوهرية مثل الكوكب الأرضى نفسه ، مندمجا ، وفلكيا ، وكليا[٤٠] .

(٣٧) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢١٢ – ٢١٣ .

(٣٨) الأعمال ، المجلد الثالث ، ص ٦٦ ؛ المجلد التاسع ، ص ١٢٠ – ١٢١ .

(٣٩) الأعمال ، المجلد السادس ، ص ١٠٢ ، ص ١٠٤ وما بعدها الخ . وعن أوسيان انظر : الأعمال ، المجلد التاسع ، ص ٩٤ – ٩٥ ، ص ١٨٨ .

(٤٠) الأعمال ، المجلد السادس ، ص ١٨٣ عن قصيدة « أغنيات قديمة » « أغنية قديمة ... » .

وكما أدرك هويتمان نفسه واضح أنه لم يكن مؤرخا أو ناقدا . لقد كان أساسا كاتب بيانات : مدافعا عن فنه وإلهامه وكان داعية لشعر مماثل في المستقبل . إن دور الشاعر قد جرى تصوره وفق أعظم موضة . وكان عليه أن يجدّد أمته ويعطيها « ذاتية أخلاقية »[٤١] ويساعدها على التوحيد بشكل حقيقي بعد فوضى الحرب الأهلية . والشعر « وحده هو الذى عليه أن يحدد (الوحدة) (أى أن يعطيه طابعه الفنى وروحانيته ووقاره) . وما تتعرض له الإنسانية الأمريكية لأكبر خطر هو الرضاء الشامل المفرط ، « العمل الزائد ، الدنيوية ، المادية : وما هو ناقص بأشد مايكون شرقا وغربا وشمالا وجنوبا هو القومية والوطنية المتوهجتان والمتألقتان « إن طبقة من ألطف الشعراء » سوف تسدّ هذا النقص في المستقبل . وعلى أى حال فإن الخطر هو أنهم قد يكونون أصواتا تصرخ في البرية : « لكى يكون لدينا شعراء عظام يجب أن نكون مستمعين عظاما أيضا »[٤٢] . « وخير أدب هو دائما نتيجة شئ أعظم من نفسه ليس البطل بل صورة البطل . وقبل أن يوجد تاريخ مدون أو قصيدة مدونة لابد أنه كانت هناك مرحلة انتقال . فوراء الروائع القديمة ، الاليادة ، الملاحم الهندية الخليط ، التراجيديات اليونانية ، بل حتى الانجيل نفسه كانت هناك الوقائع الهائلة التى سبقتها التى كانت تمتد ، وهذا شئ لابد منه بالنسبة – القصائد والروائع المحتمة العظيمة التى تعد العبارات بالكلمة مجرد ظلال ورسومات متحركة لها »[٤٣] . هذه النظرة للأدب على أنه مرآة أكثر عتامة للواقع ، على أنه سجل سلبى للماضى (والذى قد يكون تعزّز باهتمام هويتمان)[٤٤] غير متناسق مع مزاجه المعتاد الذى ينسب للشاعر وظيفة إبداعية . إن الشعراء ليسوا فحسب (الوسائط الالهية) الذين من خلالهم « تأتى الأرواح والمواد لكل الشعوب ، الرجال والنساء »[٤٥] ، بل أيضا « هناك قلة من الشعراء من الطراز الأول والفلاسفة والمؤلفين قد استقروا تماما وأعطوا كيانا للدين

(٤١) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٥٨ .

(٤٢) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢٧٤ .

(٤٣) الأعمال ، المجلد السادس ، ص ١٠٢ .

(٤٤) روجر أسينو : « تَصنّع والت هويتمان » ؛ تين : « تاريخ الأدب الانجليزى » ، مجلة « دراسات إنجليزية » العدد ١٠ (١٩٥٧) ص ١٢٨ – ١٣٨ يقول هوراس ترويل فى (مع والت هويتمان فى كامدن من ١ يناير إلى ٧ أبريل ١٨٨٩ » باسراف سكلى برادلى ، فيلاديلفيا ١٩٥٣ ص ١٠٩) أن هويتمان يسمى كتاب تين « واحدا من أعظم كتب عصرنا وأكثرها أصالة وعمقا » .

(٤٥) الأعمال ، المجلد التاسع ، ص ١٢٧ .

والتربية والقانون وعلم الاجتماع كله الخ في العالم المتحضرآنذاك » . ولابد أنهم أيضا قد « طبعوا أكثر مما يفعل الطابع البناء الديمقراطي الداخلي والحقيقي لهذه القارة الأمريكية ، الأيام ، والأيام القادمة »[٤٦] . والوسيلة لتحقيق هذا هي أن هويتمان واجه المسألة لكي يكون على نطاق واسع مبدع « شخصية شاملة أمريكية »[٤٧] ، أو « طرز أصيلة قومية »[٤٨] . ولقد استجاب لتجربة الماضي : « في كل العصور وفي كل البلاد كان هناك مبدعون يشكلون ويصنعون أنماطا للرجال والنساء ، على ما نحو فعل آدم وحواء في القصة الالهية » . ويعدّد هويتمان قائمة بضرب الأمثال المتمثلة في أخيل ويوليسيس وبرومثيوس وهرقل وإينياس وأبطال بلوتارك ومرلين في الشعر القبلي السلتي و« السيد » وأرثر وفرسانه وسيجفريد وهاجن وورولاند وأوليفر وهكذا إلى شيطان ملتون ودون كيشوت عند سرفانتس وهاملت وريتشارد الثاني والملك لير مارك أنطونيو عند شكسبير وفاوست الحديث . وهو لا ينسى الشخصيات النسائية : كليوبترا ، بنلوبي ، وصوربر ونهليد وشريمهايد[٤٩] ، أوريا تاأونا ، دكو نسوليو الحديث ، وجيني عند والترسكوت وعميدات إيفي[٥٠] . وكما في فرنسا يكون الحال في روسيا في نفس الفترة ، كل الآمال في الأدب تركزت على القوة الاجتماعية للبطل الروائي المتخذ أنموذجا للسلوك الإنساني . وهو « بنزعته المتعلقة برسم الشخوص » ورغبته في إبداع إنسان أمريكي ممثل واحد يكون نفسه وأمته والإنسانية أعطى هويتمان هذه النظرة صيغة خاصة .

وهويتمان في لحظة غير محسوبة قال إنه « يفكر أحيانا في ديوانه (أوراق العشب) على أنه ليس إلا لغة تجريب »[٥١] . لكنه من المؤكد كان مخطئا ؛ فإن تجريبه هو امتداد للغة ورغبته في الوصول إلى الكلية الشاملة والمساواة التامة والتحرر من القيود والمحرمات . وله محاضرة بعنوان « الأمريكي هو الأول » وهي محاضرة على شكل مذكرات يبدو أنها ترجع إلى عام ١٨٥٦ وهي احتفاء باللغة الانجليزية كما يتم نطقها في الولايات المتحدة الأمريكية . « الكلمات تتبع الشخصية والمواطنة

(٤٦) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٥٦ – ٥٧ .
(٤٧) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٦٠ .
(٤٨) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ١١٦ .
(٤٩) في ملحمة « نيبولنجليند » الألمانية . (المترجم) .
(٥٠) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٩٥ – ٩٦ في أسفل الصفحة من الملاحظات في الهامش .
(٥١) « أول الأمريكيين » بإشراف هـ . ترويل (بوسطن ١٩١٤) ، ص ٨ من التصدير .

والاستقلال والفردية » : إن الكلمات جمالا ونسيجا . وهويتمان يفضل الكلمات الدارجة بين المقاتلين والمقامرين واللصوص والعاهرات مجتمعين . وهو يحب أن يتخلّص من الأسماء مثل لورانس أو سنت لويس لكي يحل الأسماء الهندية الأصلية . إنه يحب الكلمات الجديدة « التي تعطي نوقا الشخصية والمحلية وهما شيئان عزيزان في الأدب[٥٢] » . وهناك بحث صغير متأخر عن « اللهجة العامية في أمريكا » يدافع فيه عن العامية باعتبارها عنصرا جنينيًا بلا قانون ، أسفل كل الكلمات والجمل ، ووراء كل الشعر » و « كمحاولة للإنسانية المشتركة أن تهرب من الحرْفية المجردة وتعبر عن ذاتها دون قيود وفي التجوالات الرائعة ينتج الشعراء وتنتج القصائد »[٥٣] . غير أن ما يريده هويتمان ليس الاستعارة بل اللون المحلّي والحرية . وهو طوال كتاباته يرفض كل الاستعارات وكل الزخارف وكل التشبيهات ، وهو يريد أسلوب الوضوح الكامل الشفاف ، « الأسلوب ذا الألواح الزجاجية الشفافة »[٥٤] . ويقول إن على اللغة أن تكون حرة بمثل ما أن الشعر يجب أن يكون حرا . « إن الشاعر العظيم تتبعه القوانين وهي تتطابق معه »[٥٥] . والحرية هي التلقائية ، الغريزة . « إذا ما تحدثنا في الأدب باستقامة كاملة ولا مبالاة بحركات الحيوانات وعدم عصمة مشاعر الأشجار في الغابات والأعشاب على جانب الطريق – إذا ما تكلمنا على هذا النحو فسوف يتحقق الانتصار الذي لايخطئ الفن »[٥٦] . والحرية هي أيضا حرية وزنية : « القافية وانتظام القصائد الكاملة يكشفان النمو الحرّ للقوانين الوزنية وتتبرعم منها زهور الليلك والورود على الأغصان حرّة وبدون قيود »[٥٧] . إن « القافية » يجب أن تعني « نظما » هنا ، حيث أن هويتمان يرفض القافية بعنف باعتبارها مهجورة ويشعر بأنه يجب قصرها على التأثيرات الكوميدية . لقد اعتقد أن « الوقت قد وصل إلى أن يكسر قيود الشكل بين النثر والشعر »[٥٨] . وشعره الحرّ والذي هو في الغالب « تنظيمات » قائمة على

(٥٢) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٨ ، ص ٣٤ وقد سبق لهويتمان » أن تحدث عن ٨٠ عاما منذ إعلان الاستقلال .

(٥٣) الأعمال ، المجلد السادس ، ص ١٤٩ - ١٥٠ .

(٥٤) الأعمال ، المجلد التاسع ، ص ٣٣ – ٣٤ .

(٥٥) الأعمال ، المجلد التساع ، ص ٣٩ .

(٥٦) طبعة براون ، ص ٣٤٢ .

(٥٧) المصدر السابق ، ص ٣٤٠ .

(٥٨) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢٧١ – ٢٧٢ .

أنموذج الإنجيل فى ترجمته الانجليزية أو أو سيان ، يقع أحيانا فى النثر . إن إيقاعات شعره تتدفق بشدة إلى الكتابات النثرية المتحكم فيها ببراعة والتى هى فى الغالب خيط صيحات إعجاب مرتجلة غير متماسكة طويلة النفس وأشكالا من السرد متعددة ، وهذا أبعد ما يكون عن المثال الصارم للوضوح . وهويتمان نفسه يبدو أنه قد تأرجح حول هذه النقطة ؛ فأحيانا يدافع عن معيار للغموض ، « المجاز ، الموسيقى ، أنصاف الظلال »[٥٩] . لكن أحبولته البلاغية الرئيسية فى شعره ونثره على السواء هى الكتابة : الأمثلة والعينات تشكل شمولا ديمقراطيا[٦٠] ، انتشاراً هائلاً للأسماء - الحشرات ، والطيور ، والحيوانات ، والأمراض ، والأماكن، والأقطار، وأجزاء الجسم وما إلى ذلك . إن كل هذا يفيد فى تأكيد وحدة الوجود المندمجة حيث جرى جذب سلم الوجود الأفلاطونى الخاص بالمثل منه إلى الأسفل . إن الجسم والنفس ، الروح والنجم ، النزوع إلى الحب « المغاير و« اللزاجة » الجنسية المتاحة ، عبادة الطبيعة وتمجيد تكنولوجيا الآلة تجمعت معا . لقد ذاب الشعر فى الدين والفلسفة وفى الحياة وفى الطبيعة .

(٥٩) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢٠٢ .

(٦٠) د . اس ميرسكى « والت هويتمان : شاعر الديمقراطية الأمريكية فى مجلة «جدل جماعة النقاد» ، العدد الأول ، نيويورك ، ١٩٣٧ .

I quote from the *Complete Writings*, ed. R. M . Bucke, T.B. Harned, and Horace L. Traubel (10 vols. New York, 1902), as *W.*

The Gathering of the Forces, ed. C. Rogers and J. Black, 2 vols. NewYork, 1920.

I quote the preface to the 1st edition of *Leaves of Grass* (not in W) from Clarence A. Brown, ed., *The Achievement of American Criticism* (New York, 1956), pp. 336-51, as Brown.

The literature is surveyed in Willard Thorp's chapter in *Eight American Authors : A Review of Research and Criticism,* ed. Floyd Stovall (New York, 1956), pp. 271-318.

There is an excellent chapter on Whitman in Norman Foerster, *American Criticism*, Boston, 1928. Maurice O. Johnson, " Walt Whitman as a Critic of Literature, " *University of Nebraska Studies in Languages, Literature, and Criticism,* 16, 73, pp., is useful . Roger Asselineau, " A Poet's Dilemma : Walt Whitman's Attitude to Literary History and Literary Criticism" in Leon Edel, ed., *Literary History and Literary Criticism: Acta of the Ninth Congress of the International Federation for Modern Languages and Literature* (New York, 1965), pp. 50-61.

Much can be learned of the many general treatments of Whitman's philosophy, language, reading, etc. in monographs, e.g. the chapter in F. O. Matthiessen, *The Amercian RenaisSance,* New York, 1941; Newton Arvin, Whitman, New York, 1938; Gay Wilson Allen, *Walt Whitman Handbook*, Chicago, 1946; Roger Asselineau, *L'Evolution de Walt Whitman,* Paris, 1953; English trans., 2 vols Cambridge, Mass., 1960-62.

On German sources see, besides Henry A. Pochmann, *German Culture in America,* Madison, Wisc., 1957. Mody C. Boatright, " Whitman and Hegel, " *University of Texas Studies in English,* 9 (1929), 134-50. W. B. Fulghum, " Whitman's Debt to Joseph Gostwick," *American Literature,* 12 (1941), 491-96. Olive W. Parsons, " Whitman the Non-Hegelian, " *PMLA,* 58 (1943), 1073-93. Sister Mary Eleanor, " Hedge's *Prose Writers* of *Germany* as a Source of Whitman's Knowledge of German Philosophy, " *Modern Language Notes,* 61 (1946), 381-88.

چيمز رسل لُوِلْ
(١٨١٩ - ١٨٩١)

لقد قرأ هويتمان « الإلياذة » في حضور كامل للطبيعة ، تحت الشمس ، مع منظر ممتد جدا ومع اتساع هائل ، أو مع البحر وهو يتموج « ولقد حضنا على أن نقرأ الشعر ونقرأ قصائده في الهواء الطلق في كل فصل في كل عام من حياتنا »[1] . ولقد أطلق لوول على مجموعات مقالاته اسم « وسط كتبي » (١٨٧٠ ؛ السلسلة الثانية ١٨٧٦) و « نوافذ دراستي » (١٨٧١) . والتقابل بين الرجلين قد لايكون ملحوظا تماما ولكن يمكن تعميته بخداع ، لأن هويتمان كان بالفعل قارئاً واسعا ، ولوول لم يكن مجرد (بائع كتب) كما كان يسمي نفسه لقد كان رجلا يعيش في العالم وما فيه من نزاع : لقد دعا بشدة في شبابه إلي إبطال الاسترقاق وكان مفوضا أمريكيا إلى أسبانيا وإلى بلاط سنت جيمز . وكانت أستاذيته بجامعة هارفارد (١٨٥٦ – ١٨٧٢) فترة طويلة هادئة في حياته العارمة ، وقد ناء تحت ثقلها في كل يوم من وطئتها . زيادة على ذلك كان لوول أول ناقد أمريكي يعمل أستاذا أكاديميا . فلاجورج تيكنور المؤرخ المطلع على الأدب الأسباني ولا هنري وردزورث لونجفلو – اللذان سبقاه في التدريس بهارفارد – يمكن أن يُسَمَّيا ناقدين . ولوول لم يعرف فحسب الفرنسية والإيطالية والأسبانية والألمانية : لقد درس الفرنسية القديمة والألمانية الرصينة والانجليزية القديمة وحط رحله على البحث اللغوي بتأكيد . لكن معرفته قد تمزقت نوعا ما وكانت دائما في خدمة عنصر إنساني [2] . وكان يضاهيها قوة العرض التصويري وموهبة الصياغة التشكيلية الذكية وكان مُعَزَّزاً بعقيدة نقدية تتغذى بخير المعتقدات للتراث الرومانسي العظيم . ومع هذا بالرغم من كل المعرفة الواسعة والألمعية والفطنة والذوق الحسن فإن عمله النقدي قد أفل بشكل كبير . وهناك قلة من النقاد هي التي تسميه اليوم « الناقد الأول لأمريكا »[3] . على نحو ما فعل سنتسبري . وقد أثار الهجوم الذي شُنَّ عليه بشكل كبير باعتباره « انطباعيا » ، مجرد « متذوق » ، ولكن « ليس ناقدا » ، والمحاولات التي قام بها أصحاب النزعة الانسانية الجديدة لانقاذه لم تفلح[4] .

(١) هويتمان : « الأعمال الكاملة » ، المجلد الثالث ، ص ٥٥– ٥٦ براون : « انجازات النقد الأمريكي ص ٢٤٠ .

(٢) انظر : « دراسة اللغات الحديثة » (١٨٨٩) الخطاب الرئيسي برابطة اللغة الحديثة لأمريكا التي كانت قد تأسست حديثا آنذاك (١٨٨٣) ولقد رأى لوول حتى أخطار التعليم اللغوي في دراسة الأدب (الأعمال ، المجلد ١١، ص ١٥٧ – ١٥٨) .

(٣) سنتسبوري : « تاريخ النقد » (ثلاثة مجلدات ، ادنبره ١٩٠١ – ١٩٠٤) ، مجلد الثالث ، ص ٦٣٦.

(٤) انظر : ج . ريلي ، ن فورستر و هـ . كلارك انظر المصادر والمراجع في نهاية الفصل .

ومن الحق تماما على أي حال أن لوول لم يكن ناقدا انطباعيا . إنه لم يستغرق في حساسيته الخاصة ؛ بل إنه حتى لم يكن مهتما بتحديد وجهة نظر شخصية . ورغم أنه حاكي مناهج لامب وهازلت ولي هنت في كتاباته النقدية في بواكيرها - والأبحاث عن « كتاب الدراما الانجليز القدماء » (١٨٤٢) والمناقشات « أحاديث عن بعض الشعراء القدماء » (١٨٤٤) - ولقد أصبح واعيا جدا بمحدوديات تفضيل لامب « للثورة المركزة على العبارة الانفعالية » على حساب « وحدة التصميم والجانبية المتوازنة للأجزاء» . ويسلم لوول بأن تسجيل انطباعاتنا قد يكون قيِّماً أو لا ، وفق مرونة الحواس مهما تكثر أو تقلّ »[٥] . ولكنه لم يطلب « مرونة » خاصة لحواسه هو . إنه يطالب الناقد دائما بأن « يستدعي الانطباع الكلي .. الذى هو الأساس السليم الوحيد للحكم »[٦] . وسمعته كانطباعي ترجع إلى حبه للتشبيهات التصويرية المتطورة ، والتي تكاد تشغل كل صفحة من نثره . وعلى سبيل المثال يقارن بين عقلية ملتون و « الرياح التجارية » التي تجمع أفكارا أو صورا والتى تشبه الأساطيل من كل الأنحاء » ، ثم يطور المقارنة بالأساطيل بشدة : « بعضها يوغل مع الحرائر والتوابل ، وبعضها يقبع فوق الرعد الصامت لزخرفتها المتكتّلة » الخ . وفي كل الصفحة نفسها - ينتقل لوول إلى التشبيه « العضوي » المبتذل « العظيم في خطته وهو قادر بالمثل على حماسات البوق أو الرقة المتناهية للفلوت »[٧] . ولحسن الحظ فإن التشابيه الفكهة والفطنة تظهر على نحو أفضل . وثورو - على سبيل المثال - « يتطلع إلى الريف أحيانا (على نحو ما ينصح به الفنانون) من خلال القوس الذي يرسمه ساقاه ، ورغم الموقع المنقلب رأسا على عقب والذي له سحره فإن القوس نفسه ليس هو أكثر الأشياء لطافة »[٨] . وإن هدف كل هذه الصور هو التشخيص الدائم عن طريق المماثلة الفنية الحفرية ، رغم أننا نشعر بأن لوول يستمتع بأصالته الخاصة كثيرا وغالبا ما يفقد رؤية موضوعه . بل إن لوول حتى يعتقد أن من الحكمة أن « يستأصل المساواة الشخصية من أحكامنا »[٩] . ويؤكد باستمرار الحاجة إلى المعايير الموضوعية . وهو في عرض تحليلي مبكر (١٨٤٧) يرفض « النقد الليبرالي » باعتباره خطأ . « لايمكن أن يوجد مثل هذا الشئ بأكثر من

(٥) الأعمال ، المجلد الثالث ، ص ٢٩ - ٣٠ .
(٦) الأعمال ، المجلد الثالث ، ص ١١٤ ؛ المجلد ١١ ، ١٤٧ .
(٧) الأعمال ، المجلد الرابع ، ص ٤٠٢ .
(٨) « المائدة المستديرة » ، ص ٥٢ .
(٩) الأعمال ، المجلد ١١ ، ص ١٥٠ .

أن تـوجـد بوصـة حـرة أو ذراع حـر »[١٠] . والمقـال عن دانتي (١٨٧٢) يردد نفس الشئ في جوهره : الـشاعر « يجب الحـكم علـيه أساسا بصـفاته الشـعرية » و « يجب أن يحكم عليه بها بشكل مطلق مع الإشارة إلى أعلى مـعيار وليس نسبـيا وفق الموضات وفرص العصر الذى يعيش فيه »[١١] . وأحيانا يقوم لوول بتنازلات « لطريقين لقياس الشاعر ، إما بمعيار جمالي مطلق أو نسبيا لمكانته فى التاريخ الأدبى لبلده وأحوال جليلة »[١٢] . ولكن بينما يعترف في الغالب بأن « روح العصر يجب أن تدخل كمبدأ يقوم بتعديل »[١٣] . ويستخدم الحجج التاريخية ، وهو يهدف دائما « إلى أن يستـجيب لحالة ذوق فى محكمة عن الحكم الشرعى النهائى والتي تستـرشد فى قـراءاتهـا بمبـادئ ثـابتـة » . وهـو يجـد هـذه المبادئ عند اليـونانيين الذين « زودونا بمعيارنا الخاص بالمقارنة »[١٤] عند دانتي وشكسبير وسرفانتس وجوته . وهؤلاء هم الكلاسيكيون المحدثون لأنهم كلّيون . ورغم أن شعره هو قد شكل نجاحا عندما كان أكثر محلية كما في « أوراق بيجلو » فهو لديه تعاطف بسيط بالرغم من نزعته الوطنية مع محاولات لإبداع أدب قومي أمريكى . « لقد كنا مشغولين بتنمية الأدب . لقد روينا بحرية ، وحصنّا بعناية ، لتهيئة تربة صلبة للغاية ومظللة لأى شئ سوى عش الغراب ؛ ولقد تساءلنا قليلا لماذا لم تَنْمُ أى أشجار بلوط ، وانتـهينا بأن أسمينا عش الغراب بلوطا ، وهذا تنويع أمريكى »[١٥] . لقد شعر لوول بأن « الطبيعة الانسانية هي هي في كل مكان » وأن القومـية سوف تعتني بنفسـها . ومـعيار لوول الرئيسى القائم على العظمة هو التخيل والذى يستخدمه بظلال عديدة وتمايزات كمصطلح مدح لكل الكتّاب الذين يعـجب بهم : من التـخيل البّناء المُشكِّل من الأعظم إلـى مـجـرد الخيـال المراد لـدى الشـاعر الصـغير[١٦] . ولـوول يعرف أن وحدة التخيل لا يمكن فـرضـها بل هى عضوية وتنمو ولا تُصنْع . وهذا الشكل والمادة « هما تجليان للحياة الباطنية الداخلية ، الواحد يندمج فى الآخر » وإن « الشكل ليس رداء بل جسما »[١٧] . إنه يعرف أن هناك

(١٠) « المائدة المستديرة » ، ص ١١٨ .
(١١) الأعمال ، المجلد السابع ، ص ٢٦١ .
(١٢) الأعمال ، المجلد الرابع ، ص ٢٩٨ .
(١٣) الأعمال ، المجلد الثاني ص ١٢٨ .
(١٤) الأعمال ، المجلد الثالث ، ص ٢٤ .
(١٥) « المائدة المستديرة » ، ص ١٩ .
(١٦) الأعمال ، المجلد الثالث ، ص ٣١ – ٣٢ ؛ وظيفة الشاعر ، ص ٧٥ – ٧٦ ؛ الأعمال ، المجلد الثالث ، ص ٣٢٢ ، ص ٣٢٤ ؛ المجلد السادس ، ص ٧١ .
(١٧) الأعمال ، المجلد الثالث ، ص ٩٧ ؛ المجلد الثاني ، ص ١٣٦ .

« علاقة صميمية وتوليدية بين الكلمات والأفكار »[١٨] . وإن التخيل ينتج في الأسلوب ، « كمالاً ككل »[١٩] . ويمكن للإنسان أن يتفق مع دافعه الانساني الجديد وهو أن لوول لديه» أعقل تصور للأدب في أمريكا قبل القرن العشرين وأكثر التصورات شمولية»[٢٠] . وكل هذه المبادئ – التخيل الابداعي ، وحدة الشكل والمادة ، المعيار المطلق المحورى الذى يتعدّل بالاعتبارات التاريخية ، كلية المعنى – ليست هي الأسوأ لتكون اشتقاقية . ولقد تعلم للوول بوضوح من لامب وهازلت وجوته وأوجست فلهلم شلجل وتّعلم الدروس تعلما حسنا .

وأشكال القصور في نقد لوول ليست في نظرياته التى تدعو للإعجاب بل في فشله في ممارستها في التطبيق . ورغم أن لوول يؤمن بالتخيل الموحد فإنه عاجز عن وصفه إلا في أشد الأطُر عمومية عندما يواجه بنصوصه . ورغم أنه يؤكد ضرورة نقل الانطباع الكلي ، فإنه في الممارسة يرتد دائما إلى التعليق على فقرات معزولة والتجميع وإرشادنا إلى الجماليات الجزئية . وبحثه عن المعايير المطلقة يظل قائما بالتصريحات التجريدية ووجهة النظر التاريخية لاتفيد إلاّ على أنها مماثلة للنواقص . ومقالاته لم تحقق إطلاقا التماسك ووجهة النظر الموحدة لأفضل ماعند أرنولد وباتر وسنت – بوف أو حتى صديقه لسلي ستيفن .

والمقال عن تشوسر (١٨٧١) على سبيل المثال استغرق وقتا طويلا ليستقرّ على موضوعه الظاهرى . ونحن نحصل على وجهات نظر لوول عن الشعراء الجوالين والشعراء الجوابين في شمال فرنسا والشخصية الانجلو ساكسونية وإسهام أهل الشمال الأوربي ؛ ونحصل على مقارنات بين تشوسر من جهة ودانتي والروائيين الانجليز في العصور الوسطى وجوور[٢١] ولانجلاند[٢٢] . من جهة أخرى . ونحن نحصل على تأملات عن دور تشوسر في تثبيت اللغة الانجليزية ومناقشات مستفيضة عن أوزانه قبل أن نلتقي بالنصوص . وأوصاف تشوسر توضع آنذاك مقابل أوصاف

(١٨) الأعمال ، المجلد الثالث ، ص ٦ .
(١٩) الأعمال ، المجلد الثالث ، ٣١ ؛ المجلد ١١ ، ص ١٤٤ .
(٢٠) فورستر ، ص ١٤٧ .
(٢١) جون جوور (حوالي ١٣٣٠ – ١٤٠٨) : شاعر إنجليزى صديق تشوسر والذى سماه جوور الأخلاقى (المترجم) .
(٢٢) وليم لانجلاند (حوالى ١٣٣٠ – حوالى ١٤٠٠) : شاعر إنجليزى . (المترجم) .

شكسبير ، ويجرى اقتباس وليم بليك عن كلية أنماطه وننتهى بإعلان الحب للإنسان : « لو كان يمكن استخلاص الشخصية من الأعمال ، فإنه يكون إنسانا طيبا كريما مخلصا وبودا معتدل المزاج وأكثر حكمة وربما لهذا العالم أكثر من النص ، لكنه إنساني وودود مع الله والناس »[٢٣] . و (ترويلوس وكريسيد)[٢٤] . لاتذكر إلا ويحاط طابع تشوسر بغموض بالاكليشيهات القديمة مثل « النزعة الدنيوية اللطيفة »[٢٥] .

ومثل هذا النوع من التحليل يمكن أن يُطرح لمعظم المقالات . وهى تتنوع فى المدى والمعلومات من مقال صعب عن دانتى (١٨٧٢) قائم على « عشرين عاما من الدراسة الدؤوبة »[٢٦] ، إلى مقال عن لسنج (١٨٦٦) وهو ليس أكثر من مجرد تلخيص لسيرة ألمانى[٢٧] . وهذه المقالات لها أهمية وقتية فى عصرها . والاعجاب الذى كله تعاطف بدانتى كان مقالا غير عادى بصفة خاصة فى نيوانجلند البروتستنتانية . ولكن المقالات كنقد تظهر آثارا عديدة للاعتبارات الخاصة بالمحاضرات داخل الحجرات والتحفظات وبراعة تحليلية وقدرة بسيطتين على التشخيص حتى تظل باقية حية . إن المقالات تعانى أيضا عجز لوول عن التمسك بخطاطية منظمة للعرض ولتدبره القيم الأقصى . وهذا صادق بصفة خاصة بالنسبة للمقالات التى عن دريدن (١٨٦٨) وبوب (١٨٧١) ولوول لا يستطيع أن يتخلص من الانشغالات المسبقة الرومانسية عن الكلاسيكية الجديدة أو يكنّ مقدرة على انكار اهتمامه المتعاطف بهؤلاء الشعراء . والمقال عن دريدن الذى يبقى خيطا من السيرة والوصف التاريخى التسلسلى للأعمال يمتد بشكل كامل إلى أجزاء نحو الخاتمة : إننا نحصل على اقتباسات من التصديرات والتأملات عن أسلوب دريدن النثرى والفقرات المصطبغة بصيغة من بلاد الغال أو فرنسا . وهناك فقرة عن تحوله إلى الكاثوليكية الرومانسية كما أن هناك سرد المظهره المادى وأخيراً يوجد تلخيص لكيانه ينتهى بملاحظة عن عدم رزانته المحيرة . وبالمثل فإن المقال عن

(٢٣) الأعمال ، المجلد الثالث ، ص ٣٦٥ .

(٢٤) الأعمال ، المجلد الثالث ، ص ٢٩٣ واردة فى المقطع الأخير من ترويلوس وقد طُرحت فى الأعمال ، المجلد الثالث ، ص ٣٤٢ – ٣٤٢ .

(٢٥) الأعمال ، المجلد الرابع ، ص ١٧٤ .

(٢٦) بقلم أدولف ستاهر . لايوجد مايقال بعد نقد لسنج أو التمثيليات فيما عدا شكوى من غباء ناثان . (الأعمال ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٧) .

(٢٧) الأعمال ، المجلد الرابع ص ٢٧ فريدريك أ . بوتل : « مصطلح الشعر » (إيتكا ، نيويورك ، ١٩٣٦) لاعادة طرح عبارته بشكل حديث عن هذه النظرة .

بوب يعرض أولا النظرة القديمة ويرتد إلى جوزيف وورتن . ويوب رائع في نوع من الشعر يعد أكثر انحطاطا ، وهو الشعر المصطنع والتقليدي . ويبدو لوول مقتنعا على أن هناك « إما عدد كبير من طراز الكسندر بوب من الفطريين أو عدد كبير من طراز وردزورث ، وهي وجهة نظر وجدت لها دعاه حتى في عصرنا .[٢٨] ولكنه آنذاك يتراجع ويؤكد أنه لا يوجد إلا نوع واحد من الشعر وأن بوب - كما روى وورتن - ليس شاعرا حقيقيا على الاطلاق . وعلى أي حال فإن لوول يتردد عند هذه النتيجة ويحاول أن ينقذ بوب بالنسبة لمسألة واحدة : إنه شاعر عظيم فيما يتعلق بالخيال في قصيدة « اغتصاب القفل » ، ولكن كل أعماله الأخرى قد قذف بها إلى الذئاب الرومانسية . ولوول في تفاصيله لا ينتقد إلا كتاب « مقال عن الانسان » بسبب تفككه المنطقي (على نحو ما فعل لسنج قبل هذا بقرن) . وقد سحب يديه مرتعبا من روث قصيدة « دنكيا د » وعدم التوقير للنساء الباديات في الهجائية « عن شخصيات النساء »[٢٩] . ولوول يَسِمُ بوب بنقص السوء[٣٠] ويبرر له دائما على أسس تاريخيه : لقد كان العصر عصر النثر والاصطناع في الفن والقحامة وبوب قد حقق بشغف احتياجات هذا العصر . وعلى أي حال فإن الحكم النهائي غير حاسم وملتبس ، وإن العلاقة مع العصر وحتى مع التراث الأدبي تظل غامضة .

ومع هذا يوجد نقد أصيل في كتابات لوول . إن له أطروحة واحدة : استنكار النزعة العاطفية المفرطة والأنانية والتشاؤم والسيادة الرومانسية للطبيعة . إن نقده هو نقد أخلاقي وثقافي أكثر منه نقدا جماليا في استلهامه ، لكن نقده يسجل نقطة لصالح مقالاته عن سابقيه ومعاصريه . إن الانسان العاطفي الانفعالي « هو الموسوس الروحي الذي يصبح الخيال عنده حقيقة واقعة » . « إنه يحب أن يعتقد أنه يعاني وهو يحتفظ بأسىً يدلله ، يحتفظ بشيطان أزرق باعتباره كائنا أليفاً » . « إنه يحل انطباعه محل الشئ ذاته ؛ إنه يفرض وعيه على الشئ » . إنه « يفضل العقل على الإرادة ، يفضل

(٢٨) الأعمال ، المجلد الرابع ، ص ٢٧ - ٢٨ ، ص ٣٦ ، ص ٤٦ ، ص ٤٨ ، ص ٥٣ .

(٢٩) الأعمال ، المجلد الرابع ، ص ٤٩ - ٥٠ وهذا يناقض فقرة في مقال دريدن (الأعمال ، المجلد الثالث ، ص ١٧٧) حيث يوصف بوب على أنه « يترقب فرصته ، تفجر النقد القاسي من زاوية خلقية » وهي وجهة نظر مبالغ فيها في مقال ستراشي (بوب » ، كمبردج ، ١٩٢٥) .

(٣٠) الأعمال ، المجلد الثاني ، ص ٢٥٠ « وظيفة الشاعر » ، ص ٧١ الأعمال ، المجلد الثاني ، ص ٢٤٩ .

الممارسة عن النظرية »[٣١] ويعيش حياة الوهم . ويترارك هو ينبوع هذا « الاتجاه الحديث المنحط »[٣٢] . وروسّو وشاتو بريان ووردزورث وشلي هم ممثلوه المحدثون . وفي أمريكا يعد ثورو واحدا من أفراد هذه القبيلة . وكارلايل هو أيضا « أساسا عاطفي انفعالي » : ونزعة السخرية عند هايني هي « نزعة عاطفية انفعالية مريرة »[٣٣] .
ومع هذا فإن لوول مرة أخرى عاجز عن أي يظل متطابقا مع وجهة النظر هذه بتركيز . فحتى معظم مقاله غير النسقي تماما عن ثورو (١٨٦٥) الذي يسخر منه باعتباره إنسانا متقوقعاً في ذاته غير صحي والذي « يسجل حالة حرارته الشخصية بميزان الحرارة ثلاث عشرة مرة في اليوم » . وينتهي بازدهار هائل للمديح الفجائي الذي يجعله في مصاف دَنْ وسير توماس براون ونوفاليس[٣٤] . وربما يشك الانسان في أن لوول يعد هؤلاء الثلاثة أيضا من المتقوقعين في نواتهم ، لكنه لا يمدح دَنْ مديحا شديدا[٣٥] . والمقال عن « روسو وأصحاب النزعة العاطفية الانفعالية » يسخر بشكل مُسَلٍّ من هذا الانسان الذي يستعرض أوضاعه ومواقفه : « إن روسّو يصيح : (سوف أكشف قلبي لكم !) ثم يفتح صداريه ويجعلنا الواثقين من ملابسه الداخلية القذرة» [٣٦] .
ومع هذا فإن لوول في المسألة المحورية يتأرجح مرة أخرى بشكل عاجز . وفي الجزء الأول من البحث نتأكد أن « العبقرية ليست مسألة شخصية » ، وأن السيرة لاتهم ؛ ولكن في النهاية نحصل على دفاع شديد عن إخلاص روسو كانسان لديه « قناعات شديدة ملائمة »[٣٧] .

ورغم أن المقال الجميل عن وردزورث (١٨٧٥) يمسك بتلابيب شاعر شهير على نحو أوثق فإنه أكثر ترددا . ولوول يهاجم « نسق وردزورث من العناية بالطبيعة ، التي بدأها الدكتور جان جاك واستمرت على يد كوبر » . وهو يجد شيئا مضحكا « في منظر رجل شب عن الطوق وهو يرى ليخفي رأسه في مريلة الأم العظيمة »[٣٨] . وهو

(٣١) الأعمال ، المجلد الثاني ، ص ٢٥٣ .
(٣٢) الأعمال ، المجلد الثاني ، ص ٩٢ من الملاحظات في أسفل الصفحة في الهامش ، المجلد الثاني ، ص ٢٢٩
(٣٣) الأعمال ، المجلد الأول ، ص ٣٨١ والعرض التحليلي القديم في « المائدة المستديرة » ، ص ٤٣ — ٦٤
(٣٤) عن دَنْ انظر : الأعمال ، المجلد الثاني ، ص ١٦٠ ؛ المجلد الثالث ، ص ٣٥ ، ص ٦١ ؛ المجلد السادس ، ص ١٠٨ .
(٣٥) الأعمال ، المجلد الثاني ، ص ٢٦١ .
(٣٦) الأعمال ، المجلد الثاني ص ٢٤١ ، ص ٢٧٠ .
(٣٧) الأعمال ، المجلد الرابع ، ص ٤١١ — ٤١٢ .
(٣٨) الأعمال ، المجلد الرابع ، ص ٤٧ — ٤٠٨ ج . ك . ستيفن « صوتان » في « لابوس كالامي » وأشعار أخرى » لندن ، ١٨٩٦ ، الطبعة الأولى ١٨٩١ .

يعرض الرأى الذى أشهره ج. ك . ستيفن فى أشعاره الفكهة من أن هناك « صوتين » عن وردزورث : إرميا وكاتبه باروخ ، صوت الرعد وثغاء الغنم »[٣٩] . ولوول يهاجم محدوديات وردزورث : فهو تنقصه الفكاهة والقوة الدرامية ، ويهاجم عزلته ونزعته الاقليمية ، وحتى نزعة ضيق أفق التفكير . « لقد كان المؤرخ للنزعة المجَدة لوردزورث »[٤٠] . ولكن بالرغم من كل هذه الانتقادات (وقد صيغت بمصطلحات أرق حتى فى الخطاب الرئاسى أمام جمعية وردزورث ، ١٨٨٤)[٤١] . فإن لوول يدرك أن وردزورث « يبدو أنه التقط وكتب بلطافة ثابتة أكبر حدوسنا زوالاً وغموضا ، العلاقات المميزة جدا المثبتة على أشد شواطئ الوجود بعدا » ، ويخلص إلى أن وردزورث هو « الآن يندرج الخامس (وهو يفترض أنه بعد شكسبير وتشوسر وملتون وسبنسر) فى سلسلة الشعراء الانجليز العظام المتعاقبين .

ولوول يفضل الانسان على الطبيعة ، والكلية على الجزئية ، والكل المصمم على نحو كلاسيكى على السلسلة المفككة من الفقرات المتألقة ، لكنه يطرح هذه الأفضليات العقلية كإنسان له ثقافة أدبية وكمواطن مسئول رأى النتائج الاجتماعية الشريرة للرومانسية وليس كشاعر مشبع بعمق بالعبادة الرومانسية الطبيعية وكناقد تربى على مفهوم كولردج عن التخيل . وعداؤه للشعور بالاستمرارية بين الإنسان والطبيعة عند وردزورث وثورو تتصادم مع إدراكه للتخيل الإبداعى ونزعته الصورية الكلية المتبقية الشاملة وحتى مقالاته المعادية للرومانسية تتركنا غير راضين : فهى تعرض للصراعات فى عقل لوول ، ترددانه ، وتذبذباته وتفككاته ، واستحواذه الضعيف على الأفكار والنقص المميت فى الشخصية النقدية ، مهما يكن لوول مستساغا ومفيدا فإنه كان محبا للأدب الجيد وشارحا له .

(٣٩) الأعمال ، المجلد الرابع ، ص ٤٠١ .
(٤٠) الأعمال ، المجلد السادس ، ص ٩٩ – ١١٤ .
(٤١) الأعمال ، المجلد الرابع ص ٤٠٥ ، ٤١٥ .

I quote the Riverside edition of the *Writings* (11 vols. Boston, 1892) as *W.*

The Round Table, Boston, 1913; and The Function of the Poet and other Essays . ed. Albert Mordell, Boston, 1920.

Joseph J. Reilly, *James Russell Lowell as a Critic* (New York, 1915) is an elaborate attack.

Norman Foerster's chapter in *American Criticism* (reprinted also as introduction to James Russell Lowell, Representative Sele ctions ed.

H.H. Clark and N. Foerster, New York, 1947) is the best defense.

Other comment besides that in biographies of F. Greenslet, Horace Sendder, R. C. Beatty, Leond Howard, etc.:

J.M. Robertson, " Lowell as a Critic, " *North American Review, 209* (1919) , 246-62.

Harry H. Clark, " Lowell's Criticism of Romantic Literature," *PMLA*, 41 (1926), 209 -28

Austin Warren, "Lowell on Thoreau," Studies in Philology, 27 (1930) , 442-61

George Wurfl, *Lowell's Debt to Goethe,* State College, Pennsylvania, 1936.

Richard D. Altick, " Was Lowell an Historical Critic ? " *American Literature, 14* (1942) , 250 - 59.

وليم دين هوولز

(١٨٣٧ - ١٩٢٠)

لقد تم جلب نظرية الواقعية من أوربا في فترة متأخرة جداً رغم أن الممارسة للملاحظة الدقيقة والتقنيات الواقعية في الرواية ذات اللون المحلى والفكاهة الغربية وحتى الرواية العاطفية كانت قد انتشرت من ذى قبل . والأمريكيون يستطيعون أيضا أن يحطوا على تراث انجليزى صلب لرواية العادات والسلوكيات . وإن إنجار ألان بووهاوثورن وملفل الذين يبدون اليوم أعظم كتاب العصر كانوا فنانين رومانسيين ورمزيين إمّا هربوا من مجتمعهم أو تغاضوا عن مشكلاته بطريقة مختلفة تماما عن المروجين للأدب على أنه « مرآة للمجتمع » مما تكون هناك حاجة إليه . وهاوثورن فى تصديره لروايته « المنزل ذو القباب السبعة المثلثة الأضلاع » (١٨٥١) دافع عن نمطه من « الرواية الخيالية » بملامحها المجازية ضد الرواية التى « تفترض أن تستهدف إلى الإخلاص الدقيق للواقع ، وليس لمجرد الممكن ، بل للمحتمل والمسار العادى لتجربة الإنسان »[١] . وملفل الذى أعجب بها وثورن إعجابا شديدا أو كتب عرضا تحليليا « هاوثورن وطحالبه » (١٨٥٠) بمدح « القوة الكبيرة للسواد الذى فى داخله »[٢] ، ويحتج أيضا ضد التصورات المسبقة عن الواقعية . وقراءه المثاليون « يريدون الطبيعة أيضا ؛ ولكنها الطبيعة بدون قيود ، الطبيعة المنهجية المتبذلة فى الواقع .. والأمر مع الرواية مماثل لما مع الدين : يجب أن تقدم عالما آخر حاضرا ، ولكنه عالم نشعر . بارتباطنا به »[٣] . لكن حلول النظرية الفرنسية للواقعية قد تباطأ بصعوبة من جراء دروس هؤلاء الأساتذة . إن المقاومة الطويلة ضد الواقعية الفرنسية كانت ترجع بالأحرى إلى الاعتراضات الخلقية والدينية : ترجع إلى « لزوجة » الرواية الفرنسية وتضمنياتها المتشائمة غير الدينية [٤] .

ولقد نجح وليم دين هوولز فى صياغة نظرية الواقعية لأمريكا فى عصره بإحكام لأنه أكّد على اختلاف آرائه عن آراء الفرنسيين واستمد العون بدلا من هذا من أساتذة الواقعية فى روسيا وإيطاليا وأسبانيا . وكتابه الصغير الذى هو بالأحرى تأملات كيفما اتفق « النقد والرواية » (١٨٩١) عادة ما يُعد بيان الواقعية الأمريكية ،

(١) فى س . براون : « انجاز النقد الأمريكى » (نيويورك ، ١٩٥٤) ، ص ٣٠٧ .
(٢) المصدر السابق ، ص ٢٩٢ .
(٣) « الرجل الثقة » ، ١٨٧٥) الفصل ٣٣ فى براون ، ص ٣٠٤ .
(٤) انظر : أ . ج . سالفان « زولا فى أمريكا » ، دراسات جامعة براون ، المجلد الثامن ، ١٩٤٣ .

ولكنه ليس بالفعل إلا مناوشة في جملة طويلة من أجل طرح معتقداته [٥] . وهـولز في « عواطفي الأبدية » (١٨٩٥) يحكي قصـة مسـار القراءة التي بدأت من الكتب في منزله في أوهيوو والتي احتوت سرفانتس وجولد سميث إلى فترة ١٨٨٦ عندما راعه تولستوي على نحـو أشبـه بالوحي . وفي إبان هذه السنوات قرأ مؤلفين رائعين ومرّ خلالهم بتحمسات مختلفة ؛ وهو إبان سنوات عمله كقنصل في البندقية (١٨٦٠ – ١٨٦٥) اكتشف الأدب الإيطالي . وأول كتاب لهوولز في النقد « الشعراء الإيطاليون المحدثون » (١٨٨٧) هو بالأحرى نقد نزيه وصفي لا لون له . لقد كان لديه ذوق حَبَّبه للاقتباس من دي سنجتيس[٦] . في نقاط حاسمة ، لكنه لم يعبأ بفوسكولو وليوباردي وحتى إعجابه بألفييري وما نتسيني ظل متباعدا ومفروضا : والكتاب يبدو أشبه بمهمة مفروضة ويستلهم التعاطف السياسي لإيطاليا الجديدة . وهوولز لم يحب من بين الإيطاليين إلاّ جولدوني « مبتدع الكوميديا الإيطالية الواقعية »[٧] .

ونظرية هوولز عن الرواية تبلورت في السنوات الأولى لتولي رئاسة مجلة « أتلانتك منثلي » (١٨٦٦ – ١٨٨١) عندمـا تعرّف على الفرنسـيين والروائي الألماني روائي الفـلاحين برتولت أو رياخ وترجنيف . وفي ذلك الوقت كـان اهتـمـام هوولز النظري الأساسي منصبا على مبدأ عدم تدخل المؤلف ومنصبا على الموضوعية التامة للعرض التحليلي . وفي عام ١٨٦٩ مدح إحدى قصص أو رياخ لأنها « تحكي نفسها » . « إن الإنسان لا يفكر في المؤلف حتى النهاية »[٨] . وهو يصف مثاله الخاص عندما يقول لنا إن ترجنيف هو « أكثر أفراد قبيلة الحكي القصصي نسيانا لذاته ، وهو لايعود مفتونا بإبداعاته أكثر من افتتانه بنفسه ؛ إنه لا يدلل أيًّا منها ؛ أنه لا يوبّخ أيًّا منها ؛ إنك إما أن تحبها أو أن تكرهها لما هي عليه ؛ وإن هذا لا يبدو أنه من مشغولياته » إن ترجنيف « يترك كل تعليق للقارئ » ؛ إنه يعبأ بالشخصية ويقلل من شأن الحبكة ؛ وهو يستخدم « منهج اللعب » – أي أنه يضفي الطابع الدرامي ولا يعلق ولا يشرح[٩] . ولقد أدرك

(٥) « النقد والرواية » يتكون من فقرات من مقالات في السلاسل « دراسة المحرر » في ١٨٨٦ من أجل التفاصيل أنظر كارتر : هولز وعصر الواقعية » ، ص ١٨٥ – ١٩٠ .

(٦) انظر ٩٧ (« إيطالي بارع جـدا ورائع » وص ١٣١ – ١٣٥ ، ص ١٨٨ ، ص ٢٥٧ – ٢٥٨ ، ص ٢٧٣ – ٢٧٤ .

(٧) تصدير لكارلو جولدوني « ذكريات » (بوسطن ، ١٨٧٧) ، ص ٦ .

(٨) « النبات البري » بقلم برتولت أو رياخ » مجلة أطلنطيك ، العدد ٢٣ (١٨٦٩) ، ص ٧٦٢ .

(٩) « ليزا ايفان ترجنيف » مجلة أطلنطيك ، العدد ٣١ (١٨٧٣) ص ٢٣٩ ؛ العدد ٣٣ (١٨٧٤) ، ص ٧٤٥ ، ومجلة مونسي » ، العدد ١٧ (١٨٩٧) ، ص ١٩ من جتمان ص ٥٥ – ٥٧ .

هنرى چيمز هذا المثال فى أمريكا : « التجرّد الفنى » هو « خاصيته المميزة » والأمر كما عند ترجنيف « إن الشخصية وليس مصير أناسه هى ما يشغله »[١٠] . وفى مقال عن چيمز (١٨٨٢) يقيم هوولز تقابلا بين الرواية الجديدة والرواية القديمة :

« إن فن الرواية قد أصبح فى الواقع فنا أجمل فى أيامنا عما كان عليه مع ديكنز وثاكرى . إننا لا نعود نعانى من وجهة النظر الواقعية من نفسها الواردة عند ديكنز وثاكرى فى أيامنا هذه ، كما أننا لا نعانى من الأسلوب المتكلف فى الرواية اليوم بشكل لا نستطيع أن نطيق به الاطناب عنه ريتشاردوسون أو خشونة فيلدنج . هؤلاء الرجال العظام هم رجال الماضى ، وهم ومناهجهم واهتماماتهم وحتى ترولوب[١١] . وريد[١٢] . كلها أمور ليست من عصرنا . والمدرسة الجديدة تستمد أصولها من هاوثورن وجورج إليوت وليس من أى إنسان آخر ....

« وفن الرواية تأثر تأثرا كبيرا بالرواية الفرنسية فى الشكل ؛ ولكن واقعية دوديه وليست واقعية زولا هى التى سادت معها ولها نفس خاصة بها فوق الاشتغال بتسجيل مطاردة شديدة من جانب رجل لامرأة والتى يبدو أنها الغاية الرئيسية للروائى الفرنسى . وهذه المدرسة التى هى خاصة بشكل كبير بالمستقبل بمثل ما هى خاصة بالحاضر تجد مثالها الرئيسى عند السيد چيمز ؛ إنه هو الذى يشكل ويوجه الرواية الأمريكية على الأقل »[١٣] .

وكتاب « النقد والرواية » (١٨٩١) لايكاد يقول شيئا جديدا . إن الأدب والفن هما « تعبير عن الحياة » ، و « يجب الحكم عليهما بمقتضى الإخلاص » لها . والأمر الذى نحتاج إليه فى النقد ليس الرجوع إلى فنانين آخرين أو تراث الفن ، بل الاستجابة للحياة " مقارنة بالأشياء التى سبق للقراء أن عرفوها . ومن الناحية السلبية فإن هذا يعنى إدانة للرومانسية أو بالأحرى للأحابيل الرومانسية ؛ ومن الناحية الايجابية تأكيد على احتمالية الدافع ، رفض الكوارث والحوادث . إن الرواية يجب أن تقلل من شأن الحبكة وتركز على الشخصية . وهى يجب أن تعكس الحياة كما هى ،

(١٠) هنرى چيمز الابن : « مجلة القرن » ، العدد ٢٥ (١٨٨٢) ، ص ٢٦ .

(١١) أنثونى ترولوب (١٨١٥ – ١٨٨٢) : روائى إنجليزى له حوالى خمسين رواية منها مسح روائى لإيرلندا . (المترجم) .

(١٢) تشارلز ريد (١٨١٤ – ١٨٨٤) روائى وكاتب درامى انجليزى حققت مسرحيته « أقنعة ووجوه » (١٨٥٢) نجاحا منقطع النظير . وله روايات تاريخية (المترجم) .

(١٣) المصدر السابق ، ص ٢٧ – ٢٨ .

فى الولايات المتحدة الأمريكية ، ومن ثم يجب ألا تكون مفرطة فى التراجيديا والكآبة على غرار روايات دوستويفسكى . وفى فقرة مشهورة جدا - وغالبا ما يجرى اقتباسها خارج سياقها للتقابل مع سياق دوستويفسكى وثوريته . ويؤكد هوولز إيمانه المتكامل والديمقراطى بالطبيعة الانسانية وأمريكا . وأن هناك روائيين يشغلون لهذا ذواتهم بجوانب الحياة الأكثر ابتساما ، والأكثر أمريكية ويبحثون عن الكلى فى الفردى وليس الاهتمامات الاجتماعية . ومما له أهمية حتى مع مخاطرة أن يُعَدّوا متبذلين أن يكونوا صادقين مع وقائعنا الحسنة » . وهذه الوقائع تشمل وجهة نظر أنظف وأكثر صحة للعلاقة بين الجنسين عما هو سائد فى الرواية الفرنسية . ويعترف هوولز بأن « هناك حبا قويا وراء سطح مجتمعنا » ، لكنه يصرّ على أنه ليس طابعا خاصا . ويطالب بضرورة التقليل من الجنس فى الرواية . والعاطفة ليست فقط عاطفة جنسية : « عاطفة الحزن، عاطفة المقت ، عاطفة الشفقة ، عاطفة الطموح ، عاطفة الكراهية ، عاطفة الحسد ، عاطفة الإخلاص ، عاطفة الصداقة ؛ وكل هذه العواطف لها دور فى دراما الحياة أكبر من عاطفة الحب وأكبر بكثير من عاطفة الحب الآثم » . وأخيرا هذا الفن الرقيق المتفائل الديمقراطى أساسا للرواية الأمريكية يجب أن يخدم خير الإنسانية ، يجب أن يجعل الناس « أكثر شفقة وأفضل » [١٤] . لقد أصبح تولستوى « الوعى النهائى » عند هوولز . « إن الفن الأقصى فى الفن له ذروة تأثيره فى أن يجعلنى أنصّب الفن للأبد أسفل الإنسانية » . وهوولز بالمقارنة مع العروض التحليلية الأولى عن ترجنيف وهنرى جيمز قد فقد الاهتمام بالأوصاف الفنية للرواية . ويبدو له تولستوى الكاتب الوحيد الذى « ليست له عادة » على الاطلاق ، والذى رواياته « يبدو أنها الحقيقة الخالصة دائما » ، والذى « توهّجه الصارخ والبسيط ما يكون عليه الأسلوب فى المؤلف الأدبى فقط »[١٥] . وهوولز لا ينتقد تولستوى إلا عندما ينحرف عن هذا التسجيل المباشر : عندما يصبح قطعيا ، لما فى رواياته الفلاحية المتأخرة ، أو عندما ، « يهبط إلى التفسير » كما فعل فى « أنشودة كرويتزر » على نحو بسيط جدا للغاية ، وأنه لايفترض شيئا افتراضيا ، وأنه « حقيقى » حتى أنه يكف عن أن يكون « أدبا بالمعنى الفنى على الإطلاق ويصبح الحياة نفسها[١٦] .

(١٤) « النقد والرواية » ، ص ٨ ، ص ٩ ، ص ١٥ ، ص ١٢٨ - ١٢٩ ، ص ١٥٠ ، ص ١٥٧ ، ص ١٨٨ .
(١٥) « عواطفى الأدبية » ، ص ٢٥٤ ، ص ٢٥٨ تصديرات ص ٤ ، ص ٤٢ .
(١٦) المصدر السابق ص ٢٥٦ ، ٢٥٧ ، تصديرات ، ص ٦ .

ولقد رصّع هوولز كتاباته المتأخرة بالوضوح وطوّر وجهة نظره ولكن لم يكن يغيرها . وله محاضرة « كتابة الرواية وقراءة الرواية » (١٨٩٩ ، لم تنشر حتى عام ١٩٥٨) تعرض لهذا المعتقد مرة أخرى . « الحقيقة هى المحك الأول للرواية » ، والحقيقة تعنى الحياة وهى ضمان الجمال . ويدافع هوولز عن توجه الرواية إلى « المناطق الحالكة للنفس ، والأماكن القذرة والحقيرة ، والأماكن العالية والسفلية » ، « دعوا كل الأشياء الخفية تتعرّض للشمس ، ودعوا كل يوم يكون يوم الدينونة . وإذا كانت الموعظة الدينية لاتعود تستطيع أن تخدم هذه الغاية ، فلتدعوا الرواية تَقُم بهذه المهمة » . لكنه يدرك أن التعليمات المباشرة لن تحقق هذه الغاية . « إذا كان العمل عملا فنيا فإنه سوف يستخلص نفسه تماما من براثن نظام العضلات أو فلسفة الأخلاق ويقنع أساسا بأن لا يكون شيئا إن لم يكن جماليا . إن قصته هى الشئ الذى يُقَصُّ أولا وقبل كل شئ » . إنّ مايهمّ هو « تأثير الحياة » والذى يبدو أن هوولز يفكر فيه على انتصار الخداع . وهو يعرف نظر يا أن الفن ليس الحياة ، بل إن فن الروائى هو شئ أشبه بسراب ، وهم بصرى . « إن التأثير أشبه بالتأثير الوارد فى العروض التصويرية للمشاهد على الجدار الداخلى لحجرة دائرية يشاهدها نظّارة جالسون فى وسط الحجرة حيث توجد فى كل نقطة معينة أرض حقيقية وعشب حقيقى ثم يتم النقل دون تقسيم على قماش اللوحة لخير ما يستطيع الفنان المصور أن يفعله ليحاكى الأرض الواقعية والعشب الحقيقى ... وإذا كنا شديدى المهارة وكنّا صبورين للغاية فإننا نستطيع أن نخفى نقطة الالتقاء » . وهوولز مع شخصية مختلفة يقول نفس الأمر عندما يقول إن « مهمة الروائى » هى « ترتيب المنظر لكم مع وجود كل شئ فى علاقته المناسبة وتناسبه مع كل شئ آخر » . لكنه يضيف فى التو إن وظيفة الروائى أيضا هى « أن يساعدكم على أن تكونوا أكثر شفقة لرفاقكم وأكثر عدالة لأنفسكم وأكثر صدقا للكل » . وفروق الأنماط التى رسمتها محاضرة هوولز تجعل هذا المثال للوهم مع عرض تعليمى أكثر عينية . هناك روائيون « صادقون » وروائيون « غير صادقين » . جين أوستن وجورج إليوت وأنطونى ترولب وتوماس هاردى ، فلو بير ومو باسان والأخوان جونكور ودوديه وزولا وترجنيف وتولستوى كلهم « صادقون » . وثاكرى وديكنز وبولور وريد ودوماس ودوستويفسكى « المعيارى » هم « غير الصادقين » . وهناك ثلاثة أنماط من الروايات فى ترتيب تنازلى للعظمة : « الرواية ، القصة الخيالية ، والرواية « المصطبغة بالصبغة الرومانسية » ، وهو تصنيف معاير يسمح لهاوثورن ككاتب أن يؤلف القصة الخيالية . ورواية « كبرياء وهوى » و « الزحف

المتوسط »[١٧] . و « أنّا كارنينا » و « آباء وأبناء »[١٨] . تنتمي للطبقة الأولى ؛ وروايات ديكنز وهوجو تنتمي للطبقة الثالثة أكثر الطبقات انحطاطا . وهناك تصنيف ثلاثي اخر يطرحه هوولز في المحاضرة له نفس معيار القيمة : الشكل القائم على السيرة الذاتية هو أشدها وأصعبها في الحفاظ عليه الوهم : وهو يشمل « جيل بلاسي » و «باري ليندون»[١٩] .(هو أعظم كتب ثاكرى فى نظر هوولز) و « هنرى ايسموند » [٢٠] . و « قصة بليثدريل الخيالية »[٢١] . الثاني و « ديفيد كوبرفيلد » . وهناك الشكل التالي وهو رواية السيرة مع وجود شخصية محورية واحدة لم يقدم لها هوولز سوى مثال واحد « رودريك هدسون » لهنرى چيمز ؛ والشكل الثالث الرواية « التاريخية » ويعنى بها هوولز الرواية التى تُحكَى كما لو كانت المادة تاريخا حقيقيا من خلال عقل كلى ، المؤلف العليم بكل الأمور . وهذا الشكل هو أعلاها وإن « يكاد يكون بلا شكل كما هو الحال مع أكبر صعوبة مع محدوديات خطيرة فى تأثيراتها ، حتى أنه يمكنكم أن تعطوها تماثلا . فإذا ماتركت لذاتها فإنّها تنتشر دون نظام ، وتنبسط فى الأرجاء ، وتنطلق بلا تناسب وبشكل بدائى ؛ ولكن إذا كانت صادقة بالنسبة للحياة التى تستطيع أن تعطيها سلطة للتظاهر بالمعرفة فإنها تكون مليئة بالجمال والتماثل »[٢٢] . وهناك حل غير واقعى معروض : ثقة الرواية بالنجاح الفنى الأقصى للخداع والهلامية والحقيقة الحرفية تبدو بشكل دائم متراجعة من جراء إدراك أن الفن ليس هو الحياة ؛ وأن الفنان عليه أن يختار وأن ينظم ، وأن تكون له تقنيته ووجهة نظره .

ولقد حاول هوولز حتى أن يخطط لشئ أشبه بتاريخ الرواية . ولأول وهلة فإن الأطروحة الرئيسية لكتاب « بطلات الرواية » (١٩٠١) يكاد يكون كتابا غير واعد .

(١٧) رواية لجورج إليوت صدرت في ١٨٧١ – ١٨٧٢ وعنوانها بالكامل « الزحف المتوسط ، دراسة الحياة الاقليمية » (المترجم) .

(١٨) رواية من تأليف الروائى الروسى ترجنيف عام ١٨٦٢ (المترجم) .

(١٩) رواية ساخرة كتبها ثاكرى الروائى البريطانى عام ١٨٤٤ (المترجم) .

(٢٠) رواية كتبها ثاكرى عام ١٨٥٢ واسمها بالكامل « تاريخ هنرى ايسموند » وتقع فى ثلاثة مجلدات (المترجم) .

(٢١) رواية كتبها هاوثورن ونشرت عام ١٨٥٢ وعكس فيها المؤلف تجربته مع جماعة أصحاب النزعة الكلية الصورية الخيالية . (المترجم) .

(٢٢) محاضرة « كتابة الرواية وقراءة الرواية » (١٨٩٩) نشرت من مخطوطة لواين م . جيبسون فى « هوولز وچيمز : اعلان مزدوج » (نيويورك ، ١٩٥٨) ، ص ٨ ، ص ٩ ، ص ١٠ ، ص ١٥ ، ص ٢٠ ، ص ٢٢ ، ص ٢٣ ، ص ٢٤ .

يقول هـوولز إن الروايـة الانجليـزية قد أسـست « حق البـراءة في صـورة حـقيـقيـة للعادات وهي تمجّد مطلب التجربة لتكون مسلية ومهذبة دون أن تكون أمرا مـخجلا » . وجولد سميث كان الرائد والنساء الثلاث – جين أوستن ، فابي برني ، ماريا ادجورث – والرواية مخـصصة للأبـد للتفسّخ ؛ فهن كلٌ مـخلصات لمهمتهن من العقـل العفيف . « لقد تخيلن البطلة التي هي فوق كل شئ فتاة رائعة » . وبالتصاوير الرائعة والتأملات العـاطفية عن مثل تلك البطلات مثل الفتاة العمياء نيديا في رواية « اخر أيام بومبي » لبولور ، فإن « بطلات الرواية » تبدو كل واحدة منهن مجرد قائمة بعمل كتاب مصيره أن يوضع على موائد غرفـة الاسـتقـبـال عند القـارئات الأمـريكيـات في ذلك الوقت . والكتـاب يبدأ باستبعاد ديفو « بسبب عادته ، وليس بسبب طريقته أو دافعه ، وبطلاته يجب أن يبقين أسيرات القفل والمفتاح ، ولا يستطعن أن يكن كما يسمين في الجماعات المخـتلطة من الجنسين . إن روايات ديفـو (هكذا !) لا يمكن قـراءتهـا بحرية ونقـدها بحرية »[٢٣] . ولكن بمجرد أن يصل هوولز إلى القرن التـاسع عشـر ، إلى أرض آمنة خلقيا ، فإنه يطرح فروقه بحرية وبواقـعية . إنه يحط من شـأن سكوت وديكنز وثاكرى ويمدح جين أوستن وترولب وجوروج إليوت . وهو لا يجد فـائدة في كوبر ، ولكنه يعجب بهـاوثورن الذي يسـتطيع أن يدافع عنه برسم تفرقة بين الرواية الجيـدة والرومـانسـية السـيئـة » . « إن القـصـة الخـيـالية عند هاوثورن تبحث عن تأثير الواقـع في الظروف المـرئية ، والرومـانسـيـة كمـا هـي عند ديكنز تحـاول إيجـاد تأثير مـرئى على الظروف الفـعليـة »[٢٤] . بل إن هوولز ليحب « البطلات المتنمرات » عند الإخوة برونتي ، وهو سـخي فـي مـدحـه لرواية تومـاس هـاردى « جـود الغـامـض » رغم أنه خـائف من أن يقتبس منهـا : « فلا يوجد كتاب أعظم منه وأصدق قد كتب في أيامنا أو في أى أيام أخرى »[٢٥] .

وهناك عـدد كـبيـر من عـدم التناسق في نقـد هوولز : فـأجـزاء من الافـراط في الاحتشام المثير للغثيان يتبعها مدح مفرط لإميل زولا باعتباره « واحدا من أعظم المواطنين وأكثرهم بطولة » . وكتبه « رغم أنها تبدو في الغالب غير محتشمة ليست على الإطلاق لا أخـلاقـية ، بل هي دائمـا أكثرهـا باعثـة على الرعب وأكثرهـا باعثـة على

(٢٣) « بطلات الرواية » المجلد الأول ، ص ٢ – ٣ ، ص ٥ ، ص ١٢ .
(٢٤) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٦٢ .
(٢٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٢٩ ؛ المجلد الثاني ، ص ٢٠٩ .

الأخلاق الخيالية والشفقة » [٢٦] . والمديح المبالغ فيه جدا لكاتبات القصة القصيرة التافهات يتعارض مع الإلغاء الشديد لأعظم الأساتذة . ومعايير هوولز النقدية مفككة غير يقينية ومتأرجحة لأنه أساسا وبالرغم من انتاجه الهائل لا يعبأ بالنقد كتحليل وحكم . إنه يصرّ بأوضح ما يكون عن حكمه الطموح عن كتب هنرى چيمز ؛ وتفضيله الدائم لكتب چيمز الخالية من الأصالة[٢٧] . زيادة على ذلك كان هوولز من أصحاب الدعاية للرواية الجديدة وحاميا كريماً للقادمين الجدد من أمثال هاملين جارلاند وستيفن كرين[٢٨] .

وبالنسبة للرواية الإيطالية والرواية الأسبانية تصور بالمثل دوره على أنه دور الإنسان المتوسط المتحمس . ولقد قدم رواية فرجا « لاما لافو جليا[٢٩] » ، لكنه وجد الرواية الأسبانية أكثر ملاءمة . ولقد أسس علاقات شخصية مع أرماندو فالكيا فالديز واقتبس بعض التأملات فى « النقد والرواية » كما لو كان قد وجد شاهدا ملكيا متوجاً للواقعية[٣٠] . وقدّم « السيدة الكاملة » من تأليف بيرز جالدوس ومدح رواية « بيبيت چيمنيز » لخوان فالرا . ومع عام ١٩١٩ انطلق مع رواية « الكاتدرائية » من تأليف بلاسكد إبانيز . ويدا له إبانيز « بسهولة أول الروائيين الأوربيين الأحياء » . والكتاب هو « واحد من أكمل وأغنى الكتب عن الرواية الحديثة ، ويستحق أن يوضع فى مصاف أعظم عمل روحى وما يجاوز أى شئ بعد فى الانجيزية[٣١] . وهوولز محتّم عليه أن يتجاوز مبالغاته الأسبانية من جهة لأنها كانت جديدة بالنسبة له ولجمهوره ومن جهة أخرى لأنها أفادت (مثل الروس) كهراوة لضرب الفرنسيين بها : « ضرب الصنم الفرنسي القبيح الذى امتلك لنفسه اسما طيبا هو الواقعية ليلوثها » [٣٢] . وهوولز مع كل البقع السديمية التى عنده وجد عقيدة شاملة وكريمة وإن كانت منحطة وهى عقيدة « الواقعية الصامتة » وصديقه الأصغر هنرى چيمز ذهب أبعد فى وضع نظرية للفن .

(٢٦) « تصديرات » ، ص ٩٨ ، ص ٩٣ (أصلا فى مجلة نورث أمريكان ريفيو ، ١٩٠٢) .

(٢٧) المصدر السابق ، ص ٩٨ .

(٢٨) انظر : « تصديرات » ، ص ٣٥ ، ص ٦٢ ، ص ١٤٩ .

(٢٩) « بيت بالقرب من شجرة المشملة » ، نيويورك ، ١٨٩٠ ؛ فى « تصديرات » ، ص ١٩ .

(٣٠) « النقد والرواية » ، ص ٥٨ - ٧٢ .

(٣١) جالدوس (١٨٩٦) ؛ فى « تصديرات » ، ص ٥٣ ؛ « ظل الكاتدرائية » نيويورك ، ١٩١٩ ؛ فى « تصديرات » ، ص ١٧٣ ، ص ١٨١ عن كل العلاقة بالأسبان انظر : ستانلى ت . وليمز ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٠ - ٢٦٧ .

(٣٢) مجلة « هاربر » ، العدد ٧٢ (١٨٨٦) ص ٨١٢ .

There is no Collected edition.

I quote *Modern Italian Poets : Essays and Versions*, New York, 1887.

Criticism and Fiction, New York , 1893, 1 st ed. 1819.

My Literary Passions, New York, 1895.

Heroines of Fiction, 2 vols. New York, 1901.

Recent rprints :

Prefaces to *Contemporaries (1882 -1920)*, ed. G. Arms, W.M. Gibson and F. C . Marston, Jr., Gainsville, Florida, 1957.

Criticism and Fiction, and Other Essays, ed. C. M. Kirk and R. Kirk, New York, 1959. Reprinted as *European and American Masters*, New York, 1963.

For list of Howells' numerous uncollected articles see William M. Gibson and George Arms, " A Bibiography of W. D. Howells, " *Bulletin of the New York Public*, 50 (1946), 671 - 98, 857-68, 909-28; 51 (1947), 48-56, 91- 105, 213-48,341-54, 384-88, 431-57, 486-512.

Most books on Howells contain comment on his criticism, e.g. Delmar G. Cooke, *William Dean Howells*, New York. 1922; Oscar W. Firkins, *Willian Dean Howells*, Cambridge, Mass.m 1924; and Everett Carter, *Howells and the Age of Realism*,Philadelphia, 1954, *The Road to Realism : The Early Years.* 1837-85, of W. *D. Howells*, Syracuse , 1956, and *The Realist at War : The Mature Years, 1885-1920, of W. D. Howells, Syracuse,* 1958.

Royal A. Gettmann, *Turgenev in England and America* (Urbana, Ill.,1941), pp. 51-61, and Stanley T. Williams, *The Spanish Backaground of American Literature* (2 vols. New Haven, Conn., 1955), 2, 240-67, are important for my purposes.

Claudio Gorlier, " William Dean Howells e le definizioni del realismo," in *Studi Americani*, ed. A. Lombardo (Rome, 1956), 2, 83-126.

Donald Pizer, "The Evolutionary Foundation of W. D. Howells' *Criticism and Fiction, " Philological Quarterly*, 40 (1961), 91 - 103.

James L. woodress, Jr., ***Howells and Italy,*** Durham, N.C., 1952.

(١٠)

هنری چیمز



هناك تباين كبير فى الرأى حتى بين المفترض فيهم أنهم نقاد متعاطفون فيما يتعلق بمكانة هنرى جيمز كناقد . والشاعر والناقد ت . اس . إليوت إعتبر هنرى جيمز « على نحو مؤكد ليس (بالناقد الأدبى) الناجح . إن نقده للكتب والكتّاب نقد ضعيف ... وهو ليس ناقدا أدبيا » . ويعترف إليوت بأن جيمز فى رواياته هو ناقد جميل للأشخاص . لكنه ينكر عليه الروعة في الأفكار . ويلغة إليوت الحافلة بالتناقض الظاهرى « كان لديه عقل جميل حتى أنه ما كان يمكن لأى فكرة أن تنتهكه »[١] . ومن جهة أخرى فإن برسي لوبوك في كتابه « وظيفة الرواية » يعلن أن جيمز « الروائى الذى نقل بحثه إلى نظرية فى الفن أكبر مما فعل أى إنسان آخر – هو (الباحث) الحقيقى فى الفن »[٢] . بينما موريس روبرتس فى كتاب صغير عن « نقد هنرى جيمز » يعلن أنه « ما من ناقد آخر قد توغّل بعمق في فلسفة ألفن »[٣] . ور . ب . بلاكمور أخيرا يمدح « تصديرات » جيمز بطبعة نيويورك لرواياته على أنها « أعظم وأفصح وأأصل بحث فى النقد الأدبى قد وجد كما أعتقد » . « إن النقد لم يكن مفرطا فى الطموح ومفرطا فى النفع كما فعل جيمز »[٤] .

ورأى إليوت ورأى المنتقصين الأمريكيين لقدر هنرى جيمز سواء من الماركسيين أو القوميين يبدوان أن لى أنهما علامة خارقة على نحو متسع ويلوح لى جيمز على أنه خير ناقد أمريكى فى القرن التاسع عشر والذى – (يضاهى) ت . اس . إليوت – طافح بالأفكار والمفاهيم النقدية ، ولديه نظرية محددة تماما ووجهة نظر تسمح له بتشخيص بحساسية وتقييم مؤثر لدى متّسع من الكتّاب : متّسع بطبيعة الحال ليشمل الروائيين الفرنسيين والإنجليز والأمريكيين فى عصره . ولكن من جهة أخرى فإن تمجيد (التصديرات) لأعظم أبحاث النقد التى قد كُتبت تبدو لى مبالغة . إن (التصديرات) ككل والحكم عليها كنقد مخيبة للآمال ؛ فهى بلا شك ذات أهمية قصوى لدارسى حياة جيمز ورسالته ككاتب ، وفيها أكبر تمييز فريد يدل على أن مؤلفها لديه تعليق مستفيض عن عمله . لكن (التصديرات) هى أساسا ذكريات وتعليقات وليست نقدا . وهى تقول

(١) « عن هنرى جيمز » (١٩١٨) ، فى « تساؤل عن هنرى جيمز » بإشراف ف . و . دوبى (نيويورك ، ١٩٤٥) ، ص ١٠٩ – ١١٠ .
(٢) لندن ، ١٩٢١ ، ص ١٨٦ – ١٨٧ .
(٣) كمبردج ، ماساشوشست ، ١٩٢٩ ، ص ١٢٠ .
(٤) المقدمة إلى « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، المقدمة بقلم ريتشارد . بلاكمور (نيويورك، ١٩٣٤) .

لنا أين ألَّف الكتاب . ومتى ألَّفه ، وما هي « البذرة » التي نمت منها القصة - شخصية - يجري تذكرها ، طُرْفة قبلت وقت الغداء ، مزاج جرى استعادته وأسره - أو تشرح بتوسع وتطور أطروحة عن الرواية أو الانغماس في تأملات عامة عن السلوك والعادات والحياة . أما النقد الدقيق الفعلي فنادر في (التصديرات) : إنها قاصرة على الروايات المبكرة عندما كان چيمز يعترض على النهاية المتعجِّلة لروايته « رودريك هدسون » أو يستنكر رواية « الأمريكي » على أنها رومانسية وغير صادقة بالنسبة للحياة . زيادة على ذلك فإن (التصديرات) تحتوي على تأملات عن العلاقة بين الفن والحياة ، وهي تحلل وتحدِّد بالفعل - وإنْ كان ضمنيا فحسب - تقنية چيمز الروائية ، وخاصة الحاجة إلى عقل محوري والحاجة إلى ثورة ثابتة للسرد . لكن هذه الفقرات - وخاصة التصدير لرواية « السفراء » - تشكل كُلاًّ لا يتجزأ للعمل النقدي العام عند چيمز . ولكي يمكن عزلها فإن هذا يقتضي الإفراط في التأكيد على أحبولة تقنية واحدة ، « وجهة نظر » والتي يصبح بها چيمز متوحدا مع العنف مما يضفي الغموض على كلية انجازه النقدي الذي يحتوي على مناقشات لأشد مسائل النظرية الأدبية ارتباطا في علاقاتها بعدد كبير من الكتَّاب . وعلينا أن نبحث أساسا المجلدات الخمسة في النقد التي نشرها چيمز نفسه « القراء والروائيون الفرنسيون » (١٨٧٨) و« هاوثورن » (١٨٧٩) و« صور جزئية » (١٨٨٨) و« مقالات في لندن وفي أنحاء أخرى » (١٨٩٣) و« ملاحظات عن الروائيين » (١٩١٤) ، وعلينا أن نلحق بهذه المجلدات الخمسة العروض التحليلية العديدة المبعثرة التي بدأت مع أوائل عام ١٨٦٤ والمقدمات والتصريحات في الرسائل والمجموعة غير المكتملة في « آراء وعروض تحليلية » (١٩٠٨) و« ملاحظات وعروض تحليلية » (١٩٢١) وأخيرا « مستقبل الرواية » (١٩٥٦) ، و« مقالات أمريكية » (١٩٥٦) و« عروض تحليلية أدبية ومقالات » (١٩٥٧) . وسيكون من الأفضل - في نطاق حدودنا - أن نتناول العمل النقدي لچيمز ككل منذ أول عروضه التحليلية الأولى عام ١٨٦٤ إلى المقالات عن « الرواية الجديدة » (١٩١٤) ، وهي مدة تصل إلى خمسين عاما وتناولها كوحدة لا يحتل فيها نقد رواياته سوى مكانة بسيطة . ومما لا شك فيه أنه توجد بعض الانحرافات عن المعتقدية وقد حدثت تغيرات في الأسلوب إبان هذه الخمسين سنة : وخاصة في المرحلة المبكرة من قيام چيمز بعروض تحليلية في « الأمة » و« المجلة الأمريكية الشمالية » في ١٨٦٤ - ١٨٦٦ وهذا يختلف في كونه ذا طابع أكثر أخلاقية وثقافية . والكتابات الأخيرة غالبا ماتتناسج من خيوط عنكبوتية متطورة وأحيانا توجد

إسهابات جوفاء غريبة أو ينغمر فى تشبيهات مقصودة لذاتها . وبصفة عامة كلية – رغم أن آراء چيمز النقدية متماسكة بشكل ملحوظ ومتناسقة – قد طرأت عليها فى معظمها تغيرات من التأكيدات ترجع إلى اختلاف الجمهور أو الجو المتغير للعصر .

ولقد كان هنرى چيمز يأمل فى فترة ما أن يصبح سانت – بوف الأمريكى . ففى رسالة له اقترح « أن نعمل لآدابنا وكياناتنا الإنجليزية القديمة العزيزة (شيئا) مشابها لما فعله ستى – بوف (هكذا كتب الاسم مع أن صحته هو سانت – بوف) وخبرة النقاد الفرنسيين للفرنسيين » . إنه لا يريد أن « يحاكيه أو يعيد نفسه فى الانجليزية » : بل إنه بالأحرى يريد أن يفعل شيئا مماثلا لعمله ، والذى بدا له أنه ينتمى إلى الماضى ، وچيمز – من جهة أخرى – واع بذاته تماما ويشعر بنفسه على أنه رجل المستقبل ، أمريكى لديه ميزة التطلّع إلى أوربا من الخارج . « نستطيع أن نتعامل بحرية مع أشكال الحضارة التى ليست حضارتنا ، ويمكننا أن نلتقط وننتقى ونتمثل بالاختصار (جماليا) ما يخصنا أينما نجده » . لقد أمل فى « دمج ثقافى متسع ومركّب للاتجاهات القومية فى العالم » [٥] ، ومن المؤكد أن چيمز بعمله الروائى والنقدى معا ظل مخلصا للبرنامج المعتمد فى رسالته الشبابية المتباهية . وطوال حياته كان واعيا بالفعل بالكيان المتدنى والظروف المتدنية للنقد الانجليزى والأمريكى والحاجة إلى إحياء للنقد وخاصة نقد الرواية . لقد تبين بشكل دائم تفوقية فرنسا عند هذه النقطة واستمدّ دون شك منهجه العام وأسلوبه من النقاد الفرنسيين على الأقل فى مراحله المبكرة . ولكن يجب ألا نحطّ من شأن الانطباع الهائل لكتاب أرنولد « مقالات فى النقد » (١٨٦٥) الذى استعاد چيمز قراءته أولا فى مسودات الطبعة الأمريكية قبل صدورها [٦] ، أو الإعجاب الممتد طوال الحياة بلوول والذى بدت له مقالاته « معجزات على الاستثارة والبعث والنقل والاستبصار والتاريخ والشعر » [٧] ، ولا يجب أن ننسى تأثير وسائل الإعلام فى مجال العرض التحليلى الأمريكى والانجليزى فى عصره ورجال من أمثال لسلى ستيفن (الذى عرفه چيمز معرفة جيدة) وإدموند جوس (الذى أعجب به أيمّا إعجاب) .

(٥) إلى ت . اس . برى ، ٢٠ سبتمبر ١٨٦٧ ، « الرسائل المختارة » بإشراف ليون . إدل (نيويورك ، ١٩٥٥) يحتوى على عديد من الرسائل الجديدة .

(٦) « المقالات الأمريكية » ؛ باشراف ليون أدل (نيويورك ، ١٩٥٦) ، ص ٢٧٥ – ٢٧٦ .

(٧) « مقالات فى لندن وأماكن أخرى » (نيويورك ، ١٨٩٣) ، ص ٧٤ .

ولقد انحرف وتغيّر رأى چيمز في سانت – بوف وكان أبعد مايكون أن يظهر على أنه عمل غير نقدى . وفي عرض تحليلى مبكّر (١٨٦٥) ميّز چيمز بين « نقد صغير » و« نقد كبير » . « إن النقد الكبير يبدو لنا أنه يمسّ بشكل أو بآخر تقريبا الفلسفة الخالصة . والنقد الخالص يجب أن يكون من النوع الصغير . وجوته هو ناقد كبير ؛ والسيد سانت – بوف هو ناقد صغير . وكثيرا ما ينطلق جوته من فكرة ؛ أما السيد سانت – بوف فإنه ينطلق من واقعة : جوته ينطلق من قاعدة عامة والسيد سانت – بوف ينطلق من مثل جزئى » . ورغم أن چيمز يقول إن سانت – بوف « قد يُسمى أول النقاد الأحياء » فإنه يذهب إلى أنه « ليس فيلسوفا حيث أنه لا يعمل انطلاقا من موضوع كبير » ، وليست لديه « نظرية معتمدة عن الحياة ، عن الطبيعة ، عن الكون »[8] . وفي عرض تحليلى لترجمة انجليزية لكتاب « صور النساء » يتشكى چيمز من أن سانت – بوف « أخلاقى على نحو ضئيل جدا وهو بالمعنى الليبرالى ليس مفكرا كبيرا » . إنه عالم نفسي ، تجريبى ، له مزايا أدبية كبيرة . « إنه شاعر صغير ، أخلاقي صغير ، مؤرخ صغير ، فيلسوف صغير ، رومانسى صغير » . إنّ لديه القليل مما لدى الرومانسى . إنه « رجل عجيب . فيه ضعف صارخ للتخيل والعمق والحصافة والمهارة البنّاءة » ولكن تظل « عاطفته للأدب – والتى تندرج فيها فضوله النهم وموهبته الخالدة فى التعبير – هى أسلوبه »[9] . ولكن چيمز بعد وفاة سانت – بوف تغيرت لهجته : فهناك عرض تحليلى لكتاب « أحاديث الاثنين » وقد سماه فيه « أدق نقاد العالم الذين رآهم » ولم يتشكَّ إلا من « انطباع بحصافته المرعبة » ، ولم يتشك أيضا إلا من أنه كان هكذا حتى فى عروضه التحليلية المبكرة القاسية للغاية والعتيقة للغاية ، والمفروضة للغاية »[10] . وهناك عرض تحليلى لكتاب « صور انجليزية » وهو يبدو آنذاك أنه يستمتع بشكل كبير للغاية « للدمج البينى الدقيق للعلم والتجربة » . و« معظم المعرفة المتسقة بجانب معرفة سانت – بوف المتسعة تبدو عقيمة وأنانية ؛ فلم يتحول أى منها إلى مثل هذا السرد اللامتناهى إن سُمح لنا باستخدام هذا التعبير

(٨) « ملاحظات وعروض تحليلية » ، تصدير بقلم بييردى شينون لا روز (دنسترهاوس ، كمبردج ، ماسا شوشست ، ١٩٢١) ، ص ١٠٣ – ١٠٤ .

(٩) مجلة « الأمة » ، العدد الرابع ، (٤ يونيو ١٨٦٩) ، ص ٤٥٤ – ٤٥٥ أعيد طبع المقال فى «عروض تحليلية أدبية ومقالات عن الأدب الأمريكي والانجليزى والفرنسى » (نيويورك ، ١٩٥٧) ص ٧٨ – ٧٩.

(١٠) مجلة « الأمة » العدد العشرون (١٨ فبراير ١٨٧٥) ص ١١٧ – ١١٨ وأعيد طبع المقال فى كتاب « عروض تحليلية أدبية ومقالات عن الأدب الأمريكي والانجليزى والفرنسى » ص ٧٩ ، ص ٨٢ – ٨٣ .

وطبق هكذا وسيطرت عليه الحياة على هذا النحو » . لقد أعجب چيمز بنكهة مزاجه وذوقه الكامل وإحساسه بالمعيار الذى يشعر فيه حتى بلمسة من النزعة المادية المبتذلة وهو لا يختلف إلا مع تقديره المتدنّى لبلزاك الذى « استنكره سانت - بوف دون حتى أن يشك على نحو واضح بالتناسقات الهائلة لعبقرية الروائى العظيمة »[11] . وفى أطول مقالات چيمز عن سانت بوف - فإن الموضوعات المتكررة الدالة عليها قد تطورت أكثر : فلدى سانت - بوف « عاطفة للدراسة وعاطفة للحياة . لقد كان من الناحية الجوهرية دودة كتب ، حرفى أدبى ؛ ومع هذا فإنه هكذا بالنسبة لشغفه الشديد بالكتب وعقله الباحث . مامن شئ إنسانى أو إجتماعى غريب ..... لقد قدّر الحياة والأدب على قدم المساواة نظراً للنور الذى يلقيه كل منهما على الآخر » . ومرة أخرى نحن نسمع عن إدراكاته العادلة والمستوعبة مع تحفظ يذهب إلى أن سانت - بوف لم يكن عادلا بالنسبة لبلزاك وجورج صاند ومفرطا فى الكرم بالنسبة لبودلير وفيدو[12] . ولكن چيمز الآن يصرِّح على نحو أقوى بتحفظاته بالنسبة لشخص سانت - بوف وسوئه وتلميحاته الماكرة وغمزاته . زيادة على ذلك فإنه يعجب باستقلاله الشديد ومفهومه عن الناقد لا على أنه « مشرِّعٍ ضيق الأفق أو رقيب صارم » ، ولكن باعتباره « الدارس والباحث والملاحظ والمفسِّر والنشط والمعلق الذى لا يكلّ والذى هدفه الدائم هو الوصول إلى عدالة التشخيص . وملَكة سانت - بوف الخاصة بالتشخيص أو التشخص كانت من أكثر الأمور ندرة وأكثرها تعرّضا للملاحظة ؛ ولقد قدّرها هو نفسه ووضعها فى أعلى مكانة ؛ ولقد قدر (انطباعه) تقديراً هائلا »[13] .

وهذا هو السبب الذى دفع چيمز أخيرا إلى تفضيل سانت بوف - على شِرِرْ وتين . وفى فترة مبكرة اعتقد چيمز أن شرر هو « تجسيد صلب الناقد المثالى عند أرنولد » . ولقد فضّله على سانت - بوف لأن « أخلاقياته إيجابية دون أن تكون فضولية »[14] . ولكنه فيما بعد اعتقد أن شِرِرْ مثبط للهمة : « فهو ينقصه التخيل ، وهو خاضع لزلات غريبة وفسادات فى الذوق » . وهو يستنكر اعتباره لثاكرى « على

(١١) المصدر السابق ، (١٥ أبريل ١٨٧٥) ، ص ٢٦١ - ٢٦٢ ؛ أعيد طبع المقال فى المصدر السابق ص ٨٦ - ٨٧ .

(١٢) ارنست فيدو(١٨٢١ - ١٨٧٣) : روائى وعالم آثار فرنسى صديق فلوبير وجوتييه له رواية « فانى » (١٨٥٨) وقد سجلت انتصار الواقعية . (المترجم) .

(١٣) عرض تحليلى للمراسلات (١٨٧٨) فى « نورث أميركان ريفيو » العدد ١٣٠ (يناير ١٨٨٠) ، ص ٥٦ - ٥٧ .

(١٤) « ملاحظات وعروض تحليلية » ، ص ١٠٢ ، ص ١٠٥ .

أنه كاتب ممثل بارد » وقد استاء منه بسبب « الغباء الغريب لرؤيته » ، عندما « أعلن شرر أنه لا يستطيع أن يرى شيئا سوى الكآبة فى رواية جوته « فلهلم ميستر » أو فى الحقيقة فى كل الأعمال الأدبية (عند جوته) فيما عدا غنائياته ومسرحية (فاوست) » [١٥] ، ولقد بدا تين لچيمز منذ البدايات الأولى المبكرة على أنه ليس ناقدا بارزا جدا ، بل هو بالأحرى « بدلا من هذا هو فيلسوف ومؤرخ »[١٦] . ولقد بدت له نظرية تين « على أنها تشكل فشلا ذريعا » حتى وإن كان يعترف بأن « مجموعة من الأعمال هى على نحو أو آخر نتاج (الموقف) » . ولقد تشكّى چيمز من « تسّرع تين الأهوج لإدراج عنف تعبيره التراكمى المتوحش » وحكم عليه « بأنه غريب بشكل شامل لما يمكن أن نسميه المناخ الثقافى لأدبنا »[١٧] . وهو يأسى « لرغبته فى (الاطلاع والمعرفة) » و « فشله فى استيعاب الشفرة البدائية لعلم الجمال « الذى يتضح بشكل تام فى مديحه المبالغ لأورورالى[١٨] . ولورد بايرون »[١٩] . وعلى أى حال فإن جيمز يعجب دائما بمقال تين عن بلزاك « كثيرا فهو خير شئ كُتب عن مؤلفنا » [٢٠] . لكنه خلص إلى أن سانت – بوف « أقل النقاد معتقدية » قد ساهم « من جراء رعبه الشديد من العقائد والقوالب والصيغ » على نحو أكثر تأثيرا من تين بالنسبة لعلم التفسير الأدبى . ولقد بدا له صبر سانت – بوف الشديد الحق الذى حافظ على نتيجته النهائية فى اللافاعلية » ، و« تجريديته المؤقتة الصريحة » « أكثر علمية حقا من فلسفة –السيد تين المبتسرة »[٢١] .

(١٥) عرض تحليلى لمقال « دراسات نقدية فى الأدب » ، فى مجلة « الأمة » ، العدد ٢٢ (٦ أبريل ١٨٧٦) ، ص ٢٣٣ ؛ وأعيد فى كتاب « عروض تحليلية أدبية ومقالات ... » ، ص ١١٨ ، ص ١٢١ .

(١٦) « ملاحظات وعروض تحليلية » ، ص ١٠٦ .

(١٧) عرض تحليلى لكتاب « تاريخ الأدب الإنجليزى » ، فى « أتلانتك منثلى » ، العدد ٢٩ ، (أبريل ١٨٧٢) ، ص ٤٦٩ – ٤٧٢ ؛ فى « عروض تحليلية أدبية ومقالات عن الأدب الأمريكى والانجليزى والفرنسى » ، ص ٦٣ ، ص ٦٥ ، ص ٦٧ .

(١٨) رواية بالشعر المرسل كتبها براوننج عام ١٨٥٦ (المترجم) .

(١٩) انظر العرض التحليلى لكتاب « ملاحظات عن انجلترا » ، فى مجلة « الأمة » العدد ١٤ (٢٥ يناير ١٨٧٢) ؛ ص ٥٨ – ٦٠ ؛ فى « عروض تحليلية أدبية ومقالات ... » ، ص ٦٠ .

(٢٠) « مستقبل الرواية : مقالات عن فن الرواية ، ص ١١٥ انظر أيضا « الشعراء والروائيون الفرنسيون » (لندن ، ١٨٧٨) وقد استخدمت اعادة طبعة عام ١٨٨٤ ، ص ١٢٨ .

(٢١) عرض تحليلى لكتاب « تاريخ الأدب الإنجليزى » ص ٤٧٠ ؛ فى « عروض تحليليه أدبية ومقالات ... » ، ص ٦٣ – ٦٤ .

وما قاله چيمز عن سانت – بوف – قلقه للحفاظ على انطباعه مستمرا وتجريبيته المؤقتة وهدفه للوصول إلى عدالة في التشخيص أو التشخُّص » – يصف أيضا « مثال چيمز الخاص عن النقد » . ولقد كتب عام ١٨٦٨ « إن الناقد بكل بساطة قارئ مثل كل الآخرين – قارئ يدفع انطباعاته »[٢٢] . وما من شئ مطلقا يمكن أن يحل محل الموضة القديمة الرائعة الخاصة (بمحبته) العمل الفنى أو عدم حبه . إن أكبر نقد رائع لن يلغى « ذلك الاختيار الأقصى البدائى »[٢٣] . إن النقد هو « البوابة الوحيدة للتقدير ، بمثل ما أن التقدير بالنسبة للعمل الفني هو البوابة الوحيدة للاستمتاع » . إنه استجابة « من الحكم العام ، وليس إليه ؛ إنه الحكم الجزئى تماما »[٢٤] . إن المنهج الحق للنقد هو دائما منهج التعاطف الوجدانى والتوحد مع العمل الفنى . « النقد يعنى التقدير ، والتقدير يعنى التملك العقلى ، تأسيس – بشكل جميل – لعلاقة مع الشئ المنقود وتوحيده مع النفس »[٢٥] . النقد هو « مبدأ فهم الأشياء . إن عمله هو دفع مطالب الأشياء كلها كى تُفْهم »[٢٦] . ولا توجد فائدة من الشجار مع موضوع المؤلف « الذى أعطاه إياه التأثيرات من خلال سيرورة » والذى هو غامض فى النهاية . إننا معنيون من الناحية النقدية فقط بالتناول والمعالجة[٢٧] . إن هدف النقد هو « التقاط ألْمعيَّة فى الواقعة ، وتتبع خطها ، ووضع الأصبع على ماهيتها » . ومن ثم يندد چيمز بانهيار الموضة الخاصة بالتصوير الأدبى الذى هدفه « تثبيت وجه وشكل والتقاط طابع أدبى »[٢٨] ، إن الصور الأدبية هى قلعة سانت – بوف الخاصة و « الصور الجزئية » هو عنوان إحدى مجموعات چيمز ويمكن أن تكون عنوانا لأىٍّ منها . لكن الخضوع المؤلف والتعاطف وحتى فن التصوير لا يستبعد الحكم . ويدرك چيمز أننا « لانقترب

(٢٢) عرض تحليلى لمقال « دالاس جاليريث » (بقلم السيدة ر . هـ . ديفير) ، فى مجلة « الأمة » العدد السابع ، ص ٣٣٠– ٣٣١ (٢٢ أكتوبر ١٨٦٨) .

(٢٣) « صور جزئية » (لندن ، ١٨٨٨) وقد جرى استخدام الطبعة الجديدة الصادرة عام ١٩١٩ ، ص ٣٩٥ – ٣٩٦ .

(٢٤) « مستقبل الرواية : مقالات عن فن الرواية : « بإشراف ليون أول (نيويورك ، ١٩٥٦) ، ص ٩٧ .

(٢٥) « فن الرواية تصديرات نقدية » ، مدخل بقلم ريتشارب بلاكمور ، (نيويورك ، ١٩٣٤) ، ص ١٥٥ .

(٢٦) « آراء وعروض .

(٢٧) « ملاحظات عن « الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » (نيويورك ، ١٩١٤) وقد استخدمت طبعة عام ١٩١٦ ، ص ٢٥٩ وبالمثل « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ٢٠١ ؛ « المقالات الأمريكية » بإشراف ليون أول (نيويورك ١٩٥٦) ، ص ٢٠٦ .

(٢٨) « صور جزئية » ، ص ١٣٧ – ١٣٨ .

إطلاقا حقا من كتاب إلا عن مسألة عما إذا كان كتابا حسنا أم سيئا ، وعن مسألة تناول موضوعه حقا أم عدم تناوله » [٢٩] . ولكن يبدو أنه من الناحية النظرية على الأقل أنه لا يعرف إلا معيارا واحدا للحكم : « لا توجد هنا أى قاعدة للانتاج الأدبى (قبليا) ولكن ستكون له حياته الأصيلة »[٣٠] .

هذه النظرية للنقد التى هى نظرية مؤقتة تجريبية ومتسعة لكل المصاعب التى يسميها چيمز « أكثر الفنون تأجيلا وتعقيدا ، أكثر الفنون المهيئة والتى تم التوصل إليها ، الفن الذى يتطلب وراءها أكبر نضج وأكبر قوة للفهم والمقارنة »[٣١] ، لا يوفى بعدل – مهما يكن الأمر – ممارسة چيمز التطبيقية . فهو من الناحية الفعلية لديه التقاط جلىّ بشكل فريد لطبيعة الفن وعلاقاته بالواقع والأنشطة الأخرى للإنسان ؛ إن لديه متطلبات محددة جدا للفن الناجح وإن كان هذا ضمنياً فى الأغلب – ولديه القوة لتطبيق معاييره على المؤلفين الذين بحثهم . ووصفه النظرى يبدو محددا بوضوح ومتماسكا . إنه ليس « واقعيا » – وهى الصفة التى ألصقت به فى معظم تواريخ الأدب – وليس « شكليا » ، إنه مخلص لنظرية الفن للفن والتى يجرى استبعاده منها فى أغلب الأحيان .

ومن المؤكد أن چيمز يستنكر نظرية الفن للفن : فمعتقديتها تلوح له على أنها عرض « عدم إيمان جارح للغاية فى الكيمياء اللامحدودة للفن »[٣٢] وافتراض طلاق زائف بين الفن والواقع والأخلاق . ومما لاشك فيه أن چيمز يعجب بجوتييه صاحب نظرية الفن للفن ويقتبس قصيدة « الفن » على أنها « قضية من قضايا علم الجمال ، وهى تكاد تكون قصة فنية ، قناعة تتألّق بنوع من النكهة الأخلاقية »[٣٣] . لكنه يستبعِد تصدير رواية جوتييه « الآنسة موبان » على أنها سخف [٣٤] . ويأسى لجوتييه بسببِ تصلب مشاعره الأخلاقية . وصوره عن مصارعة الثيران الأسبانية تظهر « ماهو المدى الذى تتيحه نظرية الفن للفن لتصوير أشفق الرجال أصحاب المزاج »[٣٥] .

(٢٩) « المقالات الأمريكية » ، ص ٢٢٨ .
(٣٠) « آراء وعروض تحليلية » ، المقدمة بقلم لوروى فيليبس (بوسطن ، ١٩٠٨) ، ص ٢٢٧ .
(٣١) « المقالات الأمريكية » ، ص ١١٦ .
(٣٢) « الشعراء والروائيون الفرنسيون » ، ص ٢٠١ .
(٣٣) المصدر السابق ، ص ٣٨ .
(٣٤) المصدر السابق ، ص ٣٥ .
(٣٥) المصدر السابق ، ص ٤٤ .

وأثمال الشحاذين على المدارج الأسبانية في روما التي استطاع جوتييه أن « يراها ويستمتع بها للأبد » تظل بالنسبة لچيمز « ليست إلا روثا ، والروث بؤس ، والبؤس هو ظل مخيم ، والتصوير قذارة زيف » ولما كان جوتييه « هو سيد الأسلوب الكامل الذي لم يعكس إطلاقا شرارة روحية »[٣٦] فإنّ بودلير ليس إلا مجرد زارع جموح لمعني التصوير الذي وجده حتى في الظلام والقذارة . وبودلير (وواضح أن چيمز يفسره تفسيرا خاطئا على أنه مجرد صاحب نزعة حسّية) يطرح برهانا على « فجاجة مشاعر الدعاة للفن للفن »[٣٧] . وممثلو الحركة الجمالية في انجلترا لم يروقوا لچيمز أيضا : لقد استعرض محللا دراماه تشيستلارد »[٣٨] . لسوينبورن بعدم تجنيد شديد[٣٩] . ومزّق بالسياط بقسوة « مقالات ودراسات » على أنها « غرق بسيط في البركة الشديدة الضحالة الخاصة بالتصوير » . إن المؤلف لم يفهم الأخلاق – وهو اتهام يمكن ألا يعبأ به ؛ لكنه ... لا يفهم إطلاقا اللاأخلاقية »[٤٠] . ولقد بدا له باتر[٤١] سلبيا بشكل غريب ورماديا باهتا ... إنه قناع بدون وجه »[٤٢] . وأوسكار وايلد « لم يثِر لديه أدنى اهتمام به » ولكن أصبح هكذا في المحاكمة لا لشئ سوى « هذا التاريخ الانساني البشع »[٤٣] . ودانتسيو [٤٤] أخيرا أتاح فرصة التلخيص الجمالي : مشهد « غريب ومعلق أخيرا » الخاص « بالجمال بأى ثمن »[٤٥] ونقد چيمز له هو بلا شك ليس موجها فحسب ضد « نزعته الجمالية المحض » التي محتم عليها إن عاجلا أو آجلا أن تتسرّب »[٤٦] . بل أيضا ضد نزعة دانتسيو الجنسية ومتعته والعجرفة والسوقية الشديدة .

(٣٦) المصدر السابق ، ص ٥٥ –٥٦ .

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٦٤ .

(٣٨) تراجيديا كتبها سوينبورن عام ١٨٦٥ عن موضوع الملكة مارى ملكة اسكتلندا أو تشيستلارد الذي وقع في حبها يائسا وتبعها إلى اسكتلندا . وقد اكتشف في حجرة نومها وحكم عليه بالموت ونفذ فيه حكم الإعدام . (المترجم) .

(٣٩) « ملاحظات وعروض تحليلية » ، ص ١٣٢ – ١٣٣ .

(٤٠) « آراء وعروض تحليلية » ، ص ٥٨ – ٥٩ .

(٤١) والتر هوراتيو باتر (١٨٣٩ – ١٨٩٤) ناقد وروائي ومؤرخ إنجليزي له « دراسات في تاريخ عصر النهضة » (١٨٧٣) وأسلوبه شديد الصقل ونظرته جمالية خالصة . (المترجم) .

(٤٢) إلى إ. جوس (١٢ ديسمبر ١٨٩٤) ، « الرسائل المختارة » ، ص ١٤٦ .

(٤٣) إلى جوس (٨ إبريل ١٨٩٥) ، « الرسائل المختارة » ، ص ١٤٧ .

(٤٤) جبرس دانتسيو (١٨٦٣ – ١٩٣٨) مؤلف وزعيم سياسي وصحفي إيطالي (المترجم) .

(٤٥) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٢٤٦ .

(٤٦) المصدر السابق ، ص ٢٨٣ .

والاعتراضات لم تتحل وإن كان چيمز يتساءل في النهاية ما إذا كانت المغامرة الجمالية « (المطلوبة) لا تعطينا أخبارا مريحة أكثر عن النجاح » عما يعد فشل دانتسيو [٤٧] .

ونقد الحركة الجمالية موجه ضد البلادة الأخلاقية وزيفها بالنسبة للواقع الكامل . ولكن لايمكن أن يوصف چيمز ببساطة على أنه واقعي أو أخلاقي . من المؤكد أنه توجد فقرات عديدة في كتاباته تدل - بصفة عامة - على الموافقة على الواقعية وتعبر عن إعجابه بما يعد عادة أعلامها : بلزاك ، فلوبير ، موپاسان ، دوديه ، جورج إليوت ، ترجنيف . ومرارا وتكرارا يردد چيمز أن « السبب الوحيد لوجود الرواية هو أنها تحاول بالفعل أن تمثل الحياة »[٤٨] ، وأن فيها « طابعا حرا متسعا عن التطابق الهائل والعجيب مع الحياة »[٤٩] . وهو يقول في فقرة شهيرة « إن الفن يجنى مادته .. في حديقة الحياة - حيث أن المادة المزروعة في أنحاء أخرى هي مادة مبتذلة ولاتؤتى أكلها »[٥٠] . وچيمز ينتقد جورج صاند لما ينقصها : « الدقة - منهج الحقيقة »[٥١] . وهو في فترة مبكرة ترتد إلى عام ١٨٦٤ يزكّى « (النسق الواقعي) الشهير » بالنسبة للدراسة ، وينصح مؤلفة الرواية التصويرية الآنسة هارييت برسكوت بأن « تزرع تصورا دقيقا للواقع »[٥٢] . وهو في مسحه الأخير (١٩١٤) يمدح « الرواية الجديدة » لأنها « تتلاطم مع شاطئ الواقع » ولأنها « لديها نهمها في التسجيل الأدق والتخصيص الشديد لعلامات الحياة » . وهو يرحّب دائما « بالدقة - صدق التفاصيل » ، « التشيع » ، « التخصص » عند بلزاك وفلوبير . وهو يعجب بالأديب الايرلندي ويلز بالأديب بنيت لأن كلا منهما « ينغمس في كيانه المرجعي » ، وبسبب « التشيع » والذي « يجب أن يجرى توثيقه » وبسبب « أريج الوقائعية المحلية » والذي يشع من كتب كل منهما [٥٣] .

(٤٧) المصدر السابق ، ص ٢٩٣ .
(٤٨) « صور جزئية » ، ص ٣٧٨ أو ص ٢٢٧ .
(٤٩) المصدر السابق ، ص ٤٠٢ .
(٥٠) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ٣١٢ .
(٥١) « الشعراء والروائيون الفرنسيون » ، ص ١٨٤ .
(٥٢) « ملاحظات وعروض تحليلية » ، ص ٢٣ ، ص ٣٢ .
(٥٣) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٣٢٠ - ٣٢٤ .

ولكن هذا الإصرار على مرجعية الفن للواقع لايعني عند چيمز طمس الفرق بين الحياة والفن : الفن ليس مرآة ، الفن لايمكن أن يكون « شريحة غير متبلورة »[٥٤] . للحياة كما يريدها لنا زولا . كما أن الناس « الواقعيين » لايمكن نقلهم إلى رواية : « إن الأصل يلقى بتلميحات لكن الكاتب يفعل ما يريد بها »[٥٥] . ويعترض چيمز خاصة على كتاب « النار » لدانتسيو « بسبب أنها تترك انطباعا بنقل مباشر ، (برِفْعَةٍ) مجسّدة لشئ مرئي ومعروف »[٥٦] . إن الفن – حتى فن الرواية ليس نسْخاً ، ليس محاكاةً ؛ بل انتقاء من الحياة ، تحولا ، ابداعا ، « إن الفن هو الحياة بقضّها وقضيدها ، والفن هو التمييز والانتقاء »[٥٧] . الفن هو « سيرورة كيماوية ، بوتقة أو أنبوبة اختبار مُعْوجَّة تنبثق منها الأشياء لأداء وظيفة جديدة »[٥٨] . أو باستعارة أخرى فإنه يقول إن الفن يجب أن يكون « المطرقة المشذِّبة والموِّجهة التي تجعل المعدن صلبا »[٥٩] ، أو مع المطلب الأكبر : الفنان هو الكيميائي الحديث الذي « يجدد شيئا مثل الحلم القديم الخاص بسر الحياة »[٦٠] .

إنّ الفن بالفعل يستطيع فقط أن يحقق وهم الحياة ، ويستطيع أن يحققه « بسلطة » الكاتب والتي تشمل القناعة والإيمان والقبول لدى القارئ . وچيمز مشغول دوما بمشكلة القبول هذه ، « الدليل الباطني القوى على الصدق » ، وقد وجد هذا على سبيل المثال عند جورج إليوت[٦١] . بينما يعتقد أن هذا غائب عند هو جوفي عمليه « مسافرو البحر »[٦٢] . و « ماري تيودور »[٦٣] .

وعلى أي حال فإن چيمز وجد المسألة صعبة لكي يحدد خطوط القبول ، خطوط الاحتمالية كما وردت عند أرسطو . فهو من جهة يعجب بالتأكيد كثيرا بالفن اللاواقعي

(٥٤) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٣٤٢ .
(٥٥) « هاوثورن » ص ١٠٦ – ١٠٧ وانظر أيضا « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ٢٣٠ .
(٥٦) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٢٧٥ .
(٥٧) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ١٢٠ .
(٥٨) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٢٧٥ .
(٥٩) المصدر السابق ، ص ١٩٣ .
(٦٠) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ١٢٣ .
(٦١) « آراء وعروض تحليلية » ، ص ٤ .
(٦٢) « ملاحظات وعروض تحليلية » ، ص ١٩٩ .
(٦٣) « إن الأمر ليس له إلا شئ بسيط له شأن بالطبيعة وليس لديه شئ له شأن بتاريخ الأخلاقيات » ، « آراء وعروض تحليلية » ، ص ١٨٨ .

وغرس قصة الأشباح باعتبارها بالنسبة له « أكثر إمكانية عن قصص الجنيات »[٦٤] . وهو في مناقشته لروايته « تشغيل اللولب » يرفض بوضوح رد أشباحه إلى ظواهر سيكولوجية ترجع إلى دراسة أجرتها جماعة البحث السيكولوجي نظراً لأن أشباحه هي بالدقة « عفاريت ، جن ، عفاريت صغار ، شياطين »[٦٥] . وغالبا ما يدرك جيمز أيضا الفرق بين الرواية والرواية الخيالية : فهو يعد الرواية الخيالية أدنى ، ويعتبرها نقلة « لكي يتخفف الكاتب من كل تحليل للشخصية وتمكينه من دمج اهتمامه من عرض الظروف أكثر مما هي من فحص الدوافع »[٦٦] ، ولكنه في السنوات الأخيرة تناول « الرواية الخيالية » و « الرومانسية » بدقة متزايدة . لقد أعجب بستيفنسون بشكل غير عادي كشخص بطولي وككاتب متكامل ذي أسلوب وتخيل ما ؛ وهو يقدر روستاند[٦٧] . « ومبدأه الرومانسي السعيد » رغم تعجبه وقلقه من « انحرافه » عن الواقع[٦٨] . وهو يستبعد من ضمن تعريفات الرواية الخيالية المسائل المتعلقة « بالزوارق التي لا يجري الاستغناء عنها أو القوافل أو النمور » أو « الشخصيات التاريخية » أو « الأشباح أو المزيفين أو مفتش المباحث أو النساء الشريرات الجميلات أو المسدسات والسكاكين » . وهو غير مقتنع بردها إلى « فكرة مواجهة الخطر » . وهو يفضل أن يعتقد فيها على أنها « تجربة حرة ، غير مشوشة ، متحررة من العوائق فيما عدا الظروف التي تعرف عادة أنها مرتبطة بها » . وهو – على شكل نزوة منه – يصورنا نحن القراء على أننا جالسون في بالون تجارب مربوط بالأرض بحبل بينما كاتب الرواية الخيالية عليه – وهذا مما يثير الضحك – أن يقطع – بمكر – الكابل ، يقطعه دون أن نكتشفه »[٦٩] . غير أن جيمز لايستطيع أن يعتقد تماما أن

(٦٤) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ٢٥٤ .

(٦٥) المصدر السابق ، ص ١٧٥ نظرية ادموند ويلسون (المفكرون الثلاثة ، نيويورك ، ١٩٤٨ ، ص ٨٨ وما بعدها) من أن الأشباح هي هلوسة مربية الأطفال قد جرى تفنيدها أيضا من جراء الحجة الواردة في « منكرات » بإشراف ف . أو ماتيسن و ك . موردوك (نيويورك ، ١٩٤٧) ص ١٧٨ – ١٧٩ .

(٦٦) « ملاحظات وعروض تحليلية » ، ص ٣٤ – ٣٥ .

(٦٧) إدموند روستاند (١٨٦٨ – ١٩١٨) : كاتب درامي فرنسي كتب رواية « سيرانو دي برجراك » (١٨٩٨) (المترجم) .

(٦٨) « فن المشاهد : ملاحظات عن التمثيل والدراما» بإشراف آلن ويد (نيوبرونشفيك ، نيوجرسي ، ١٩٤٨ ، ص ٣٢٢ – ٣٢٤ .

(٦٩) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ٣٢ – ٣٤ .

حيلة قطع الكابل دون أن نكتشف هذا يمكن أن تتم بنجاح . وتعانى رواية « الرسالة القرمزية »[٧٠] . من « رغبة في الواقع وسوء استخدام العنصر التخيلى »[٧١] . وفى رواية « إله الحقول الرومانى المرمرى »[٧٢] يقصرها هاوثورن على مغامرة رائعة بالتوقف لكى يطأ أرض بلاده . ونصف فضيلة رواية « الرسالة القرمزية » و « المنزل ذو القباب السبعة المثلثة الأضلاع » قائمة فى الصفة المحلية وهذا وارد فى الروايتين : والروايتان مخصّبتان بهواء نيوانجلاند »[٧٣] . زيادة على ذلك اهتم چيمز « بتثبيت معيار الواقع » . وهو يجد المسألة صعبة بالنسبة لتقبل دون كيشوت أو ميكوبر[٧٤] . « إن حقيقتهم هى طيف رقيق جدا ؛ إنها حقيقة قد لوّنتها رؤية المؤلف حتى أنها وهى هكذا جليّة فإن الإنسان يتردد فى طرحها كأنموذج »[٧٥] . وهو يشير إلى شخوص ديكنز على أنها تؤدى « رقصة محمومة للتحريك العظيم لدى ديكنز » ، وديكنز جعل الشخوص ترقص ولكنه « لايستطيع أن يجعلها تقف أو تجلس (دفعة واحدة) تماما وعلى نحو كله تعبير »[٧٦] . وإن (صديقنا المشترك) يبدو له فى عام ١٨٦٥ حافلا بالمخلوقات الشاذة الغريبة والتشويهات المجانية وليس فيها أى إنسانية .[٧٧] .

وأحيانا يستطيع چيمز أن يقول إن الروائى يجب أن يعد نفسه « كمؤرخ وسرده كتاريخ »[٧٨] ، ولكن فى معظم الأحايين يرى مغالطة الاستجابة هذه لما حدث بالفعل . ومن المؤكد أنه يعد الرواية التاريخية عملا بطوليا مستحيلا « وذلك بالتنصّل من وعى الانسان بالكامل قبل أن يشرع فى اتخاذ وعى آخر »[٧٩] . إن الأمر هو « مجرّد (مواراة) » : وحتى الأستاذ البارع فلوبير فشل بشكل متوحش مع الروايات التاريخية . والكاتبة الاقليمية فى نيو انجلاند سارة أورن جويت التى حاولت كتابة رواية خيالية تاريخية قد نصحوها بشدة : « ارتدّى إلى الريف العزيز ، وارجعى إلى

(٧٠) رواية كتبها هاوثورن عام ١٨٥٠ (المترجم) .
(٧١) « هاوثورن » ، ص ٩٠ .
(٧٢) رواية لهاوثورن نشرت عام ١٨٦٠ فى انجلترا بعنوان « تحوّل » (المترجم) .
(٧٣) « هاوثورن » ، ص ١٣١ .
(٧٤) ويلكينز ميكوبر والسيدة ميكبر شخصيتان عند ديكنز فى روايته « ديفيد كوبرفيلد » (المترجم).
(٧٥) « صور جزئية » ، ص ٣٨٧ .
(٧٦) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ١٥١ .
(٧٧) « آراء وعروض تحليلية » ، ص ١٥٣ - ١٦١ .
(٧٨) « صور جزئية » ص ١١٦ ؛ وص ٣٧٩ .
(٧٩) « المقالات الأمريكية » ، ص ٢٣٠ .

الحاضر (الصميمى) المحسوس الذى يخفق بالاستجابة » [٨٠] . إن الرواية التاريخية من المحتم أن تفشل بصفة خاصة فى وهم الحياة ، ذلك الفرس الذى لاح له « بداية ونهاية فن الروائى »[٨١] .

ولكن لماذا يجب على الروائى أن يحاول ابداع وهم الحياة هذا ؟ ما هى الوظيفة القصوى للفن ؟ من المؤكد أن الأمر فى عقل چيمز ليس ببساطة مسألة مرآة اجتماعية أو دعائية . إنه يأسى للرواية النثرية التى الآن (١٩١٤) « تشغل نفسها كما لم يحدث من قبل (بظروف الناس) ؛ وهذا شئ مباين تماما للطبيعة التى أخذتها على عاتقها » ، والنتيجة هى أن « طبيعتها ترقى بالضبط إلى مصاف الاعلان الملئ بالمراهنة بالمستوى الأدبى الشائع المتبذل »[٨٢] . غير أن جيمز على وعى بالفعل بالجذور الاجتماعية للفن . « إن زهرة الفن لا تزهر إلا حيث تكون التربة عميقة ... إنها تأخذ دورا كبيرا من التاريخ لتنتج أدبا قليلا »[٨٣] . هذه هى الأطروحة الثابتة الملحة فى الكتاب الذى عن هاوثورن : إنه عاش فى مجتمع فج وبسيط . « ما من دولة بالمعنى الأوربى للكلمة ، وفى الحقيقة هو اسم قومى خاص . مامن حكم ما من محكمة ، ما من ولاء شخصى ، ما من أرستقراطية ، ما من كنيسة ، ما من رجال دين ، ما من جيش ، ما من خدمة دبلوماسية ، ما من نبلاء ريفيين ، ما من أماكن ، ما من قلاع ، ما من عِزَب »[٨٤] . إن الحنين لأوربا بنغماتها المليئة بالمحاكاة لمن هم أرقى جرى استشعاره بجدية عميقة : اهتمام بعزلة الفنان وخاصة فى أمريكا وخوف من الرحيل ، وخوف من تشذيب الجوارح ، وخوف من تاكل الشخصية والتى لا يزال يجدها چيمز عند بلزاك وديكنز ، ولكن بدأ افتقادها فى ديمقراطية المساواة [٨٥] . وحينئذ يستطيع جيمز أن يمضى إلى أقصى طَرَفىْ فى نزعة الوهم ونزعة الهروب . إن وظيفة الرواية ستكون هى « تقديم عالم آخر » ، « تجربة ولها تأثير مماثل للأثير المخدر الذى يستخدمه طبيب الأسنان تخمد رماد الواقع »[٨٦] . لكن الفن يصعب أن يكون فحسب

(٨٠) رسالة ، ٥ أكتوبر ١٩١ ، « الرسائل المختارة » ، ص ٢٠٢ - ٢٠٣ .
(٨١) « صور جزئية » ، ص ٣٩٠ .
(٨٢) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٣١٦ .
(٨٣) « هاوثورن » ص ٢ .
(٨٤) « هاوثورن » ، ٣٤ .
(٨٥) « ملاحظات عن الرائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ١٥١ .
(٨٦) المصدر السابق ، ص ٤٣٦ .

أملا قاتلا . وچيمز نفسه يضيف مباشرة : « إن ما نحصل عليه بالطبع فى تناسب مع الصور الحية هو بكل بساطة واقع آخر - واقع الناس الآخرين » وإن كان يقرّ بأنّه لا يعرف السبب الذى لابد أن يجعل من هذا نوعا من التخفّف . وعادة مايفهم چيمز أننا نعود إلى الواقع ونحن محصنون ، وإن الفنان وهو يسمح لنا « بأن نحيا حياة الآخرين »[٨٧] لا يوسّع من نطاق تجربتنا فحسب ، بل يعطينا العالم ومعرفة بأنفسنا . والمسألة الكبرى سواء بالنسبة للشاعر أو الروائى هى رؤية : كيف يشعر بالحياة ؟ ما هى - فى التحليل الأخير - فلسفته ؟ » حيث أن عمله هو « تعبير عن رؤية كلية للعالم »[٨٨] و « أن الكتّاب التخيليين من الطراز الأول يعطوننا دائما انطباعا بأن لديهم نوعا من الفلسفة »[٨٩] . وچيمز فى رسالة إلى جورج برنارد شو لخّص (شكّه) الخاص « بتشجيع) العمل (التمثيلى) ، الأثر الوحيد لعقلية شو ، بينما يتمسك بالوظيفة الحضارية الراقية للفن : اسهامه فى الوعى الذاتى للإنسان ومن ثمّ أيضا فى قراراته الخلقية . إنّ الأعمال الفنية « قادرة على أن تقول المزيد من الأشياء عن الإنسان نفسه أكبر من أى (أعمال) أخرى مهما تكن قادرة على فعله » نحن الفنانين « نُمَكِّن الإنسان من الالتقاط والاختيار والمقارنة والمعرفة ، نُمَكِّنه من الوصول إلى أى نوع من المركّب الذى ليس هو احتيالا وضيعا ووهميا »[٩٠] . من خلال كل تسهيلاته الفائقة وفُرَصه .

إنّ المركّب ، وهو الرؤية الكلية للعالم و الإنسان ، يفترض اندراجا للفن ، ويمنع وجهة النظر الجزئية للواقع : يتضمن فنانا يتحدث كإنسان كلّى . هذا هو الموضع الذى تظهر عنده الأخلاقيات والضمير فى خطاطية چيمز ومعاييره الأدبية . الفن لايجب أن يكون وصفيا خالصا ، مجرد لون محلى ، مجرد إعادة عرض لسطح العالم . إنّ جوتييه ولوتى[٩١] هما السيدان العظيمان البارعان فى فن التصوير لكنهما يتجاهلان روح الانسان . غير أن الانسان - كما يطالب چيمز - لا يجب عرضه جزئيا ، كمجرّد

(٨٧) « مستقبل الرواية : مقالات عن فن الرواية » ، ص ٣٣ .

(٨٨) « الشعراء والروائيون الفرنسيون » ، ص ٢٤٣ .

(٨٩) « صور جزئية » ، ص ٢٣٨ .

(٩٠) ٢٠ يناير ١٩٠٩ ، « الرسائل المختارة » ، ص ١٣٤ .

(٩١) بيير لوتى (١٨٥٠ - ١٩٢٣) روائى فرنسى أنتج خلال ثلاثين سنة حوالى عشرين رواية وكتابا فى أدب الرحلات . وقد ركز على وصف إقليم بريتونى (المترجم) .

حيوان . يجب أن يظهر كإنسان كُلِّيٍّ ، أخلاقيا وعقليا . وبالنسبة لمسألة (التفسّخ) وتناول الجنس في الرواية يبدو أن چيمز يناقض نفسه - ولكن على نحو ظاهرى فحسب ، إنه يأسى للرقابة الصامتة التى تستبعد آثارا كبيرة من الحياة من الرواية ، وهو يأسى لقيود العصر العقيمة، وهو غالبا ما ينشد الحرية فى الفنون بصفة عامة . ولكنّ چيمز عندما وُجه بأطروحات بودلير أ، حتى موباسان تراجع بعجلة شديدة إلى مايجب أن يوصف بأنه نزعته التطهرية الأساسية أو بالأحرى إلى شكل بسيط للانسان الحيوانى والمنحرف - ولكن غالبا أيضا للإنسان الكلى والصحّى . وهناك مقال عن ماتلده ستراوو[٩٢] . فإنه يطرح المسألة بوضوح شديد : إن چيمز يأسى « لمؤامرة الصمت »[٩٣] فى الرواية الإنجليزية والأمريكية كمثال تحذيرى تفضى إليه الحرية الكاملة : أدبا سيكون شبقيا أساسيا « بدون وجود موضع .. معرّض بسرعة لأى شئ آخر »[٩٤] . ويخلص چيمز بشكل حافل بالنزوة إلى « أننا نستدير ثانية دون ما خطأ إلى القطب المضاد ، وهناك قبل أن نعرفه نكون قد وضعنا على نحو إيجابى يدا قابضة على العزيزة القديمة جين أوستن »[٩٥] . وهذه المسائل أمور ميتة اليوم انحلتْ منذ فترة طويلة لصالح حريات لم تحلم بها حتى ما تلده ستراوو الصارخة . وچيمز يتخذ دائما وجهتى نظر يشعر بأنهما متعارضتان : استياء من جبن القناعات والتحيرات الأنجلوساكسونية وحتى رعب من النزعة الشبقية من الرواية الفرنسية وأصبح هذا منطبقا بصفة خاصة فى حالة موباسان الذى يسميه چيمز « أسدا فى حمّام » كمايبدو له « غير مشجع أن يجد أن الآراء المتدنية متصارعة مع التسيّد » وأن الانسان يستطيع « فى التو أن يكون حرا حرية مطلقة ومعصوما من الخطأ »[٩٦] . وبودلير هو حالة أخرى « لمركّب نادر من الحميّة التقنية والصبر والمشاعر العنيفة »[٩٧] . وحتى بلزاك الذى يحظّى بالإعجاب يقال لنا إنه « ليس لديه حسّ طبيعى بالأخلاقيات ، ونحن

(٩٢) ماتلده ستراوو (١٨٥٦ - ١٩٢٧) : روائية إيطالية من مواليد اليونان . لها حوالى أربعين رواية تتناول الطبقة الوسطى الدنيا (المترجم) .

(٩٣) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٢٩٦ .

(٩٤) المصدر السابق ، ص ٣٠٩ .

(٩٥) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٣١٣ .

(٩٦) « صورة جزئية » ، ص ٢٨٤ ، ص ٢٨٧ .

(٩٧) « الشعراء والروائيون الفرنسيون » ، ص ٦٤ .

لا نملك إلا أن نعتقد أنه خطأ خطير عند الروائي »[٩٨] ، وأن فلوبير يجرى نقده بشكل متطور بسبب محدوديات رؤيته الخلقية مما أدى إلى الاتهام الشديد له من أنّه « خلو من التجربة ووجود عدم اكتراث بالنسبة لظواهر الشخصية والأنواع الأرقى من الحساسية »[٩٩] . وچيمز فى تنويعات جديدة دائما يطور تقابلا بين الرواية الانجليزية والأمريكية والطابع الانجلو – ساكسونى من جهة وبين الروايات الفرنسية التى يبدو فيها الفرنسيون سادة الحرفة والشكل ورسامين لسطح العالم والإحساسات والغرائز والعلاقات بين الرجال والنساء من جهة أخرى ، ولكن يوجد نقص مُطْبق فى تصوير « سيرورة الشخصية وإمكانيات السلوك والدور الذى تلعبه (الفكرة) فى العالم »[١٠٠] . « وعندما وضعوا يدهم على روح الإنسان كفوا عن أن يظهروا خبراء »[١٠١] . والتقابل بين الرواية الانجليزية والرواية الفرنسية يجرى رسمه بحدة حتى أن الانجليز يبدون علماء نفس وفلاسفة أخلاق مضطربين هلاميين مفرطين فى الاحتشام ، وحتى أن الفرنسيين يبدون سطحيين وسادة غير أخلاقيين لأسطح الأشياء والأحساسيس . وأحيانا يكون چيمز فى حالة ارتباك فى حضور بول بورجيه « الذى يلاحظ بدقة فريدة فعل الحياة على النفس »[١٠٢] ، وهو يعترف بأنّه « إذا لم يكن هناك شاعر مثل سلى – برودوم[١٠٣] . أو مفكر أخلاقى مثل السيد رينان فإنّ الأطروحة التى تذهب إلى أن التخيل الفرنسى ليس فيه سوى ضمير حسى يكون أبسط البرهنة على أى شئ »[١٠٤] . ولكن چيمز بصفة كلية يتحدث دائما « عنّا نحن أصحاب الإيمان الانجليزى »[١٠٥] ، « نحن أصحاب اللسان الانجليزى » مع « نظريتنا الانجلوساكسونية »[١٠٦] . موحدا نفسه مع فلاسفة الأخلاق وعلم النفس الانجليزى ولكنه يأسى لهم بسبب اهمالهم للفن ، وبسبب « ضعفهم البسيط فى الخط الصاعد المتصل[١٠٧] . والتضمين الوارد فى التقابل واضح .

(٩٨) المصدر السابق ، ص ٨٩ .

(٩٩) « مقالات فى لندن وأماكن أخرى » ، ص ١٥٩ .

(١٠٠) المصدر السابق ، ص ١٨٣ .

(١٠١) المصدر السابق ، ص ١٥٧ .

(١٠٢) المصدر السابق ، ص ١٥٥ .

(١٠٣) رينيه فرانسوا أرماند سلى – برودوم (١٨٣٩ – ١٩٠٧) : شاعر فرنسى بارز فى حركة البرناسيين . فاز بجائزة نوبل عام ١٩٠١ اشتغل بالعلم والقانون وعندما ورث اهتم بالأدب والفلسفة ، وقد كتب أشعارا غنائيا مكتئبة . (المترجم) .

(١٠٤) « مقالات فى لندن وأماكن أخرى » ، ص ١٥٧ .

(١٠٥) « صور جزئية » ، ص ٢٥٥ .

(١٠٦) « مقالات فى لندن وأماكن أخرى » ، ص ٢٠٨ – ٢٠٩ .

(١٠٧) المصدر السابق ، ص ١٨٤ .

وچيمز نفسه يهدف إلى إقامة الميزان ؛ وهو نفسه يندد بالرواية السيكولوجية والخلقية والتى هى أيضا فن وشكل .

ولكن المركّب قد تحقق أو جرى الاقتراب منه من قبل : لدى الأساتذة الرائعين الثلاثة الذين يعجب بهم چيمز : ترجنيف وجورج إليوت وهاوثورن . ورواية « تخطيطات رياضى »[١٠٨] « تطرح مثالاً صارخا على المعنى الخلقى وهى تعبأ بالشكل والشكل يعطى استرواحاً للمعنى الخلقى »[١٠٩] . و « هناك عقل وبسيط معين حيث تتحرك الأخلاقيات وعلم الجمال بشكل عينى »[١١٠] قد انشغلت به جورج إليوت رغم أن الرواية كانت بالنسبة لها بشكل كبير « ليست أساسا صورة للحياة قادرة على استمداد قيمة عليا من شكلها ، بل هى قصة أخلاقية »[١١١] . وهاوثورن أيضا الذى أثر فى روايات چيمز نفسه تأثيرا عميقا[١١٢] نجح فى تحويل « حملَهُ الخلقى الثقيل إلى مادة جوهرية للتخيل » [١١٣] . رغم أن چيمز شعر بأنه فشل عندما استخدم المجاز – وهى ليست إطلاقا « شكلا أدبيا من الطراز الأول » بالرغم من الأديبَين بَنْيَن وسبنسر . إن المجاز هو انحراف إلى النزعة التعليمية : « إنها مفضية إلى إفساد شيئين رائعين – القصة والأخلاق ، المعنى والشكل »[١١٤] .

هذه الوحدة من الأخلاقيات وعلم الجمال تبدو لچيمز شخصية بشكل فريد . « إن أعمق صفة للعمل الفنى ستكون دائما صفة عقل المنتج ... مامن رواية جيدة تنطلق من عقل مصطنع ؛ ويبدو لى هذا مسلمة مفروضة لأن الفنان فى الرواية بهذا سيعطى كل الأرضية الخلفية التى تكون هناك حاجة إليها »[١١٥] . ومن ثمّ فإن چيمز لايستطيع أن يتقبّل اصرار فلوبير على « النزاهة المتجردة » الكاملة وهو يرفض اعتماد زولا على الإجراءات العلمية . « إن الرؤية والفرصة يستقران فى معنى شخصى وتاريخ شخصى ، قد جرى استكشافهما على أنهما لايمكن الاستغناء عنهما »[١١٦] .

٤

(١٠٨) مجموعة قصصية لترجنيف نشرت على شكل كتاب عام ١٨٥٢ (المترجم) .
(١٠٩) « الشعراء والراوئيون الفرنسيون » ، ص ٢٢١ .
(١١٠) « آراء وعروض تحليلية » ، ص ٣٧ .
(١١١) « صور جزئية » ، ص ٥٠ .
(١١٢) انظر ماريوس بولى « المصير المركّب » (لندن ، ١٩٥٢) وهو خير من يناقش تأثيرها وثورن .
(١١٣) « هاوثورن » ، ٤٦ .
(١١٤) المصدر السابق ، ص ٥٠ .
(١١٥) « صور جزئية » ، ص ٤٠٦ – ٤٠٧ .
(١١٦) « ملاحظات عن الراثيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٣٦ .

زيادة على ذلك فإنّ جيمز يعنى « بالشخصية » شيئا فريباً قد يكون خفيا ومخفيا ومتضمنا . وهو بالفعل يستنكر الانشغال بسيرة الحياة . وهو يأسى « للتشوش العقلى الكامل » الذى جعل القصة المليئة بالشفقة للأخوات برونتى تغطى وتطرح « مادتهنّ وروحهنّ وأسلوبهن وألمعيتهن وذوقهن » . وهو يحتج قائلاً : « إن الأدب موضوعى ، إنه نتيجة مقذوف بها ، إنه الحياة اللاشعورية ، والمستثارة ، والعلة المناضلة . لكن الموضة التى كانت سائدة فى النظر إلى الأخوات برونتى قائمة على خلط العلة بالنتيجة حتى أننا نكفّ عن المعرفة فى حضور أشكال الوجد والجذب هذه ، ما نتمسك به أو ما نتحدث عنه . إنها تمثل أشكال الوجد والجذب ، العلاقة المائية المتسابة للحكم العاطفى »[117] .

وجيمز فى هذه النقطة ينشد تفرقة حادة بين الأنواع الأدبية الرئيسية . « الأنواع هى الحياة الخالصة للأدب ، والحقيقة والقوة يصدران من الإدراك الكامل بها » . « خلط الأنواع هو فقدان دقة الحروف وتسفيه القيم »[118] . وجيمز لم يكن مهتما بصفة خاصة على الإطلاق بالشعر : وهو يبدو أنه ينقصه القاموس الوصفى وهو يتحدث عن موسيه أو موريس أو لوول . لكن كانت لديه نظريته الخاصة عن الجنس الأدبى بالنسبة للشعر الغنائى وإدراك لطابعه الشخصى الفريد . « إن الشاعر يكون الشاعر بأفضل ما يكون عندما يصبح غنائيا على الأرجح ، عندما يتحدث أو يضحك أو يصرخ انطلاقا بشكل مباشر من قلبه المفرد ... وليست (صورة) الحياة هى التى يعبر عنها ، ليست الحياة لذاتها فى مصادرها ، بل حسب حالات الشاعر ومشاعره الجوهرية الصميمية »[119] . ومن ثم فإنه يستطيب « الكثافة والخلاص الشخصى اللصيق » لموسيه[120] ، « الموهبة الكبرى للعاطفة » عند بايرون . وهو ينتقد لوول ؛ لأنه « مفرط فى النزعة الأدبية» . إن شعره فى الغالب « مترتب من اهتمام بالشكل العام وليس من الانفعال المستثار »[121] . والنزعة الأنانية المكثفة عند هويتمان على أى حال استثارت جيمز وقد حاضر عنه قائلا إن الفن « يقتضى فوق كل شئ كَبْحاً لنفس الانسان وإخضاع نفس الإنسان لفكرة من الأفكار » . « يجب أن تفقد نفسك فى

(١١٧) « مستقبل الرواية : مقالات رعن فن الرواية » ، ص ١٠١ .
(١١٨) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص١١١ .
(١١٩) « مستقبل الرواية : مقالات عن فن الرواية » ، ص ١٠٤ .
(١٢٠) « فن الرواية تصديرات نقدية » ، ص ١٩ - ٢٠ .
(١٢١) « مقالات فى لندن وأماكن أخرى » ، ص ٦٣ - ٦٤ .

أفكارك » لكي تكون شاعراً. «إن صفاتك الشخصية... ليست لها صلة بالمسألة الشعرية. يجب أن تكون (ممسوساً ، مُمْتلكاً)، وعليك أن تسعى لامتلاك ممتلكاتك»[١٢٢] . وعدم التناسق النظري هو بدون شك يرجع إلى اعتراض جيمز على الشخصية الجزئية – هويتمان الوثني الهمجي بشكل مُستَهْجَن . وعلى أى حال يستطيع أن يتساهل عن إصراره على نقاء الأنواع ويعترف بأنه من أجل إحداث تأثير جزئي فإن الأبيات يمكن أن تُنتهك [١٢٣] أو إن مؤلفا مثل الشاعر كبلنج يبرهن « على أنه توجد أنواع عديدة وطرق كثيرة وأشكال متعددة ودرجات من (الحق) بعدد ماتوجد وجهات نظر شخصية[١٢٤] » . زيادة على ذلك فإن جيمز في الرواية بينما يمنحها صفة شخصية عالية يصر على الموضوعية المتطرفة ويصرّ على الوهم حتى إلى درجة الخداع . « لا يجب أن تظهر الرواية على أنها رواية ؛ إن المؤلف يجب ألا يتدخل . وهو يزكّي ترجنيف لأنه « يتفوق على سياسة التفسير الغريبة والتي هي من الطبقة الثانية ، أو يعرض (شخوصه) عن طريق الاستنكار أو الدفاع »[١٢٥] . وهو يتحامل بشدة على ترولب لأنه يتخذ « رضاء معيبا بتذكير القارئ بأن القصة التي يحكيها ليست إلا إيهاما بعد كل شئ »[١٢٦] . وهو يتشكّى من أن ترولب « يعترف بأن الأحداث التي يسردها لم تحدث بالفعل ، وأنه يستطيع أن يعطى سرده أى مسار قد يفضله القارئ . مثل هذه الخيانة للمهمة المقدسة تبدو لى كما أعرف جريمة شنيعة »[١٢٧] . والآنسة هاربيت برسكوت في روايتها « أناريان » توجه بأصابعها خيوط دميتها نحو الموت . « بحق الله أيتها السيدة ! إننا للأبد على شفا أن نصرخ (دعى الأشياء التعسة تتحدث لأنفسها)!»[١٢٨] . وعلى الانسان أن يخلص إلى أن جيمز لا يجد فائدة بالنسبة لسترن أن يحطم عمداً الوهم الفني أو بالنسبة لأصابع ثاكرى التي تتحكّم في خيوط ماليه من دُمَى .

والاصرار على الموضوعية يجعل جيمز يندد أيضا بالسرد على لسان الأنا أو السيرة الذاتية الروائية . وروايتا « جيل بلاس » و « ديفيد كوبر فيلد » مثالان يدلاّن

(١٢٢) « المقالات الأمريكية » ، ص ١٣٦ – ١٣٧ .

(١٢٣) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ١١١ .

(١٢٤) « آراء وعروض تحليلية » ، ص ٢٢٨ .

(١٢٥) « مستقبل الرواية : مقالات عن فن الرواية » ، ص ٢٣٢ .

(١٢٦) « صور جزئية » ، ص ١١٦ .

(١٢٧) المصدر السابق ، ص ٢٧٩ .

(١٢٨) « ملاحظات وعروض تحليلية » ص ٢١ .

على « السيولة المخيفة للكشف الذاتي »[١٢٩] . لكنه غير راض عن السرد العادي عن طريق مؤلف عليم بكل الأمور . والطريقة الوحيدة للتخلّص منه هي تقريب الرواية من الدراما وجعل الحوار يتدفق والتأليف عن طريق المناظر لا عن طريق السرد البانورامي التلخيصي والوصف . ورواية چيمز « العصر الشنيع » هي تجريب بهذا التكنيك . وعلى أي حال فإن چيمز بصفة عامة لا يحبذ محاولة منافسة الدراما . وتجاربه الدرامية التعسة زادت من حدة وعيه بأن التمثيلية والرواية مميزتان تماما للأبد وكل واحدة منهما لها قوانينها الصارمة الخاصة بها . وإعجابه بالدراما راجع إلى حد كبير إلى مطالب الوحدة والاقتصاد في التعبير والتركيز التي تقتضيها خشبة المسرح . وفي عام ١٨٧٥ اعتبر « الشكل الدرامي من بين كل الأشكال الأدبية أنبلها للغاية » وانخرط في مقارنة متطورة بين الدراما و« صندوق محدّدةً أبعاده ومادته غير اللدنة والتي توضع فيها كتلة من الأشياء الثمينة » . إن العمل بنجاح تحت وطأة قوانين صارمة شديدة قليلة هو دائما المثال الأقصى للإنسان على النجاح »[١٣٠] . وتمثيليات چيمز هي محاولات لتأكيد التقاليد الخاصة بالتمثيلية الجيدة الصنع المجلوبة من باريس : ومقالاته عن الكسندر توماس الابن وروستاند تدين بنغمتها إلى حد أصيل لسيطرتها على حرفة العرض المسرحي ووعي چيمز الشديد بصعوبتها . لقد أعجب بفرقة الكوميدي فرانسيز وبعض ممثليها مثل كوكلين بدون تحفظ تقريبا . وقد اتخذ وجهة نظر ضبابية عن خشبة المسرح في لندن وشعوره بالهواية حتى لأعظم ممثليها هنري إيرفنج وإلين تري . ولقد رحب بالكاتب المسرحي النرويجي إبسن لكل أنواع الدواعي ، ولكن بصفة خاصة لإن إبسن لديه « عاطفته الغريبة والجميلة لوحدة الزمن (الذي يحمله في داخله لدرجة أنه يكاد يتضمن دائما المكان) ويندد بنفسه القوانين الصارمة على نحو يدعو للإعجاب »[١٣١] .

وهكذا لا نكاد نندهش من أن الدراما والوحدة الدرامية في الرواية هما مصطلحان متردان كثيرا لابداء المدْح . ومن بين روايات جورج إليوت نجد رواية « طاحونة على نهر » فيها « أقصى استمرارية درامية » في تمايز السرد الوصفي الاستطرادي[١٣٢] . ومصطلح « المشهدي » و« المشهد » يتكرران كثيرا في تناقض مع « الصورة » ، ويتحدث چيمز مستحسنا بعض قصصه في سلوكياتها « باعتبارها مجموعة من الدراما المُشكّلة البسيطة وعروض قليلة مؤسسة على منطق (المشهد)

(١٢٩) « فن الرواية : « تصديرات نقدية » ، ص ٣٢١ .
(١٣٠) « آراء وعروض تحليلية » ، ص ١٨٠ – ١٨٢ .
(١٣١) « مقالات في لندن وأماكن أخرى » ، ص ٢٤١ .
(١٣٢) آراء وعروض تحليلية » ، ص ٢٩ .

ووحدة المشهد والتناسق المشهدي »[١٣٣] . وهو في مناقشة رواية « العصر الشنيع » يمتدح جمال التصور لهذا التقارب بين التقسيمات المحترمة للشكل مع الفصول المتكاملة للتمثيلية »[١٣٤] ، وبقائها « دون لحظة انحراف عن مبدأ خشبة المسرح بالتمثيلية »[١٣٥] . غير أن چيمز نفسه اعتبر رواية « العصر الشنيع » تجربة ، وبصفة عامة فكر في المشهد على أنه بكل بساطة فعل مركّز بشكل ما وليس بالضرورة على شكل حوار . وعادة مايندد كثيرا جدا بالاعتماد على الحوار :

« إن الحوار مثار الاعجاب لأنه يقوم بالتصوير وهو محل تقدير لوظيفته في التصوير لكن وظيفته قد فسدت ، ومع هذا قد مرّت حياته ، وذلك عندما جرى إرغامه بكل فجاجة في قالب بنّاء . إن الدراما بطبيعة الحال هي البناءة ؛ لكن الدراما تعيش بقانون مختلف جدا حتى أن كل شئ يكون حقا بالنسبة لها يبدو خاطئاً بالنسبة للتصوير النثري ، وكل شئ يكون حقا للتصوير النثري موجه مباشرة بدوره لخيانة (التمثيلية) » .

إن الحوار – على سبيل المثال – في الروايات عند الكسندر دوماس الأب يبدو لچيمز « العنصر المتدفق » مع نسيج بسيط الزخرفة نكون قد طفونا وتلوثنا فيه ؛ والشعور به على هذا النحو يشبه كثيرا جدا مجرى فاترا واسعا أكبر من النسيج المشجر ، كله مفرط في التسجيلات لموضوعات في منظور جميل يرمز (إذا أمكن أن يكون لدى الانسان رمز) إلى الكلمة النهائية للقصة المتحققة »[١٣٦] . ويتشكّى چيمز من « التظاهر المستحيل (للحوار) ، أكثر الأشياء حماقة من أشكال الترف الخاصة بالفضفضة لتترك نفسها مع سلطة الوظيفة البناءة والتأليفية » . ولقد ذهب إلى أن الكلمات المنطوقة في الرواية يجب أن « تعيش في وسيط ، وفي وسيط فحسب » ، وواضح أن المقصود بالوسيط هو وسط وصفي محيط وإعداد تحليل بينما التمثيلية « تعيش فحسب على الكلمة المنطوقة – وليس على تقرير الشيء المقال – ولكن – مباشرة وسمعيا – على ذلك الشئ نفسه ... إنها تحيا بقانونها على الممارسة التي تنهار تحتها الرواية وهي يائسة »[١٣٧] ، ومن ثم فإن رواية مثل (الحقيقة) من تأليف جالدوس[١٣٨] ،

(١٣٣) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ١٥٧ .
(١٣٤) المصدر السابق ، ص ١١٠ .
(١٣٥) المصدر السابق ، ص ١١٥ .
(١٣٦) « مستقبل الرواية : مقالات عن فن الرواية » ، ص ١٢٢ – ١٢٣ .
(١٣٧) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٣٥٢ – ٣٥٣ .
(١٣٨) بينيتو بيريز جالدوس (١٨٤٣ – ١٩٢٠) : روائي وكاتب مسرحي أسباني له روايات خيالية تاريخية تعكس الحياة المعاصرة وهو يعد أعظم الروائيين منذ سرفانتس . (المترجم) .

وهي كلها على شكل حوار أو قصة مثل قصة (القتلة) للروائي الأمريكي المعاصر ارنست همنجواي - تواجه بتنديد من جانب چيمز لأنه يصّر على تبادل السرد والوصف والحوار . إن الحوار ليس إلا وسيلة نحو تأثير عام يسميه چيمز غالبا (الصورة) و (الصورة) عند أي لفتة هي (غيورة من الدراما) حيث أن « الدراما تشك في الصورة »[١٣٩] . و (الصورة) تستخدم بالأحرى على نحو منحرف عند چيمز : أحيانا هي ليست الأجزاء وصفيا في رواية أدنى من (المشهد) ؛ وأحيانا أخرى هي استعارة على التأليف الكلي ، إنها « الحضور » العام للرواية ، وأحيانا ثالثة مع تماثل محدد لفن التصوير في ذهن چيمز . وتماثل المنظور أو الرسم التصغيري يبدو أنه يلفت نظره للغاية . « إن سر عملية الرسم التصغيري للوقائع والشخوص .. ليست إلا اسما آخر للصورة المحكومة بمبدأ التأليف » مقابل النهج المعتاد « لصف المواد على شكل أعمدة من الأعداد لتلميذ حتى يقوم بعملية الجمع . إن الصورة هي فن الفرشاة – كما أعرف – مقابل فن الطبشور ؛ لكن بالنسبة لفن الفرشاة فإن الرواية يجب أن تعود – على نحو ما أقول – لاستعادة ما قد يكون قابلا لاستعادة بالنسبة لشرفه الذي جرت التضحية به »[١٤٠] . لكن هذه المماثلة بالنسبة لفن التصوير والصورة ليست مماثلة بالمعنى الدقيق . إن « الرسم المصغر » في الرواية يعني مجرد مهارة المؤلف في إضافة بعض الأحداث والشخوص ، المنظور الذي يتم إبداعه ببؤرة السرد . وچيمز لا يحبّذ محاولة الأخوين جونكور إن « ينتهكا » فن التصوير[١٤١] . وكان قاسيا في نقده للكتّاب المهتمين فحسب بالأوصاف التصويرية والألوان المحلية . إن (الصورة) وحدها لاتكفي . « إن كل قصة جديدة هي بطبيعة الحال تصوير وفكرة معا ، وكلما ازدادا انصهارا وتداخلا انحلت المشكلة على نحو أفضل »[١٤٢] . ويتطلب چيمز من فن دانتسيو أننا يجب أن « نشعر بفكرة عامة حاضرة »[١٤٣] . وهو يندد ببلزاك الشد باعتباره حقا حتى وإن چيمز يدرك أن كتبه تموننا بعديد جدا من الأفكار . « ولكن يجب أن نضيف أن حروفه تجعلنا نشعر بأن هذه الأفكار هي نفسها بمعنى ما من المعاني هي (أشياء) » إنها « خضاب »[١٤٤] . والخضاب واضح أنه ليس بكاف . إن على الأفكار ألا تكتفي بخدمة خطاَبية تزيينية ؛ فإن المعنى الانساني والعقلي يجب أن يبرز منها .

(١٣٩) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ٢٩٨ .

(١٤٠) « مستقبل الرواية : مقالات عن فن الرواية » ، ص ١٢١ .

(١٤١) « مقالات في لندن وأماكن أخرى » ، ص ١٩٧ .

(١٤٢) « صور جزئية » ، ص ٢٦٩ .

(١٤٣) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٢٧٩ .

(١٤٤) « الشعراء والروائيون الفرنسيون » ، ص ١٣٩ .

فلو كان يجب على الوهم والفكرة في الرواية أن يتحققا بالوسائل الموضوعة وليس دراميا وليس بالحوار وليس بالسرد بلسان الأنا فإنه لا يبقى بديل سوى « الاجراء العام » عند جيمز : استخدام ملاحظ أو كما يسميه أحيانا « إنسانا عاكسا » وجيمز وجد في فترة مبكرة ترجع إلى ١٨٦٨ أن « من الخير أن نفكر في ملاحظ يقف بمنأى ، هو الناقد ، المعلق الكسول على كل هذا ، يدوّن ملاحظات كما يمكننا أن نقول لصالح الحقيقة »[١٤٥] . وجيمز في النظرية وفي تطبيقه الروائي معا يطرح على نحو أكبر ثورة مفردة من الوعي ، « وجهة نظر » واحدة ، « نورا محوريًا »[١٤٦] . و« التصديرات » تحدد هذه « المراكز » : إنه « المحور الساحر » لرواية « ما الذي تعرفه ما يسّي »[١٤٧] . ولا مبرت سترثر على أنه « المسجل » ، « الإنسان العاكس » في رواية « السفراء » والذي داخل بوصلته كل شئ يحافَظُ عليه [١٤٨] . و« المراكز المتتالية » في « أجنحة الحمامة » ، و« أجزاء من الموضوع تطرحها هذه المراكز على أنها نقاط سعادة لوجهة نظر »[١٤٩] . وكذلك الشخصيتان الأمير والأميرة في نصف رواية « الطاسة الذهبية »[١٥٠] . ووجهة النظر عند جيمز ليست على أي حال مجرد حيلة تقنية تفيد في « اقتصاد التناول » ، وتسمح « بتسجيل التناسق » [١٥١] بل هي تفيد في زيادة وعي الشخصية ومن ثم زيادة توحد القارئ معها . وبشكل أقصى فإن هناك حيلة أخرى تحقق التأثير العام للوهم . « إن الشخوص في أي صورة ، الذوات الفاعلة في أي دراما لاتهم إلاّ بالنسبة لما تشعر به من مواقفها المنظورة » [١٥٢] لتحقيق أهدافها . ولهذا يجب أن تكون هذه الشخوص « ذوات إدراك شديد » [١٥٣] لتحقيق أهدافها . يجب أن يكون هناك « عقل من نوع ما – بمعنى وسيط يعكس ويلّون » [١٥٤] . وهذا

(١٤٥) « آراء وعروض تحليلية » ، ص ١٢٥ .
(١٤٦) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ١٣٠ .
(١٤٧) المصدر السابق ، ص ١٤٧ (المؤلف) . هذه الرواية كتبها هنري جيمز نفسه ، ونشرت عام ١٨٩٧ (المترجم) .
(١٤٨) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ٣١٧ .
(١٤٩) المصدر السابق ، ص ٢٩٦ .
(١٥٠) المصدر السابق ، ص ٣٢٩ .
(١٥١) المصدر السابق ، ص ٣٠٠ .
(١٥٢) المصدر السابق ، ص ٦٢ .
(١٥٣) المصدر السابق ، ص ٧١ .
(١٥٤) المصدر السابق ، ص ٦٧ .

الإصرار على العقل والذهن الخاص « للإنسان العاكس » يشرح نقد چيمز لكلا روايتى « السيدة بوفارى » و« التربية العاطفية » . إن إمّا بوفارى تعانى من « بؤس وعيها » ، وفريدريك مورو يعانى من عدم وجود ، من « لا وعى » . ولقد كان من الخطأ تقديم السيدة أرنو فحسب من خلال عينى مورو . « هذه غلطة أخلاقية » حيث أن فلوبير لم يدرك حتى أنه صنعها [١٥٥] . إن كل شئ يتوقف على كيف الوعى وليس على مجرد الأحبولة الخاصة بالبؤرة أو راو وسيط . ومن ثمّ نجد أن چيمز لا يوافق على تقنية (فرصة) كونراد حيث أنه من الواضح أنه لا يعجب بعقل مارلو . لقد اعتقد أن الكتاب هو « عرض للمنهج » وكونراد « عابد ورع ورد على نحو لكى يعمل الشئ الذى سوف يكون أعظم فعل » [١٥٦] . ويبدو أن هذا يصف تقنية چيمز الخاصة فى السنوات الأخيرة رغم أنه لم يكن واضحا فى ذهنه . لقد اعتقد كونراد (والذى يعجب به لدواع أخرى) [١٥٧] أنّ « الموضوعية يجرى التوفيق معها بشكل قاطع » بالمرجعية المركبة للرواة المتعددين . هناك « علاقة مربكة بين مادة الموضوع وبزوغها والتى نجدها قد تشكلت وتكوّنت من خلال ممارسات (الصدفة) » [١٥٨] .

إن الوسوسة الأخلاقية عند لامبرت سترثر أو مرة أخرى البراءة المطلقة لما يسمى طرح ضد السلوك الوحشى للبالغين والذى يجعلهم ذوات ملائمة « كأصحاب انعكاس » ، ولكن يمكن أن يفيدوا كانعكاسات فقط لأن چيمز يعدهم أنماطا . و« النمط » عند چيمز هو خاص وعام ، إنه الكل العينى ، « الممثل البارز » [١٥٩] ، وهذا يحقق وظيفة الفن التى تضفى طابعا كليا . وشخوص ترجنيف ينالون الثناء لأنهم جزئيون وكليون مثل هوميس فى رواية « السيدة بوفارى » بينما شخوص ديكنز « جزئية دون أن تكون عامة ؛ لأنهم أفراد دون أن يكونوا أنماطا . لأننا لا نشعر باستمرارهم مع بقية البشرية » [١٦٠] . وچورج إليوت « تنطلق من المجرد إلى العينى » ؛ وشخوصها هم غالبا « أنماط بدون تحرر من الجسد » [١٦١] ، أو أنماط غير ملائمة بالفعل ، بل هم مفاهيم . وچيمز – على نحو يدعو للغرابة الشديدة – يعتبر إمّا بوفارى ليست نمطا :

(١٥٥) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٨٣ – ٨٧ .
(١٥٦) المصدر السابق ، ص ٢٤٥ .
(١٥٧) « الرسائل المختارة » ، ص ١٥٧ – ١٥٨ .
(١٥٨) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٣٤٩ ، ص ٣٥٥
(١٥٩) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ١٢ .
(١٦٠) « صور جزئية » ، ص ٣١٧ – ٣١٨ .
(١٦١) المصدر السابق ، ص ٥١ – ٥٢ .

إنها « خاصة جدا ، إنها لا تحصل حتى على المتوسط ، « التوسطية » . « إن طابعها هو التوسطية الضيقة » ؛ إنها ليست « تصويرية مثالية » على نحو كاف [١٦٢] . ويبدو أن چيمز لايقدر تقديرا حقيقيا تضمين فلوبير في شخصية أمّا ؛ إنه لا يرى كلية نزعتها الرومانسية التى انزاح عنها الوهج ويفكر بشكل مفرط فى النقاء فى الوسط المتحدد محليا والحبكة التقليدية للزنا والانتحار .

وچيمز فى النظرية لا يعترف على أى حال بعزلة الشخصية أو النمط عن الرواية ككل . إنه يرفض تفضيل ترولب « لروايات الشخصية » مقابل « روايات الحبكة » . إنه « جدال كسول » نظراً لأن « الشخصية بأى معنى نحصل عليه هى فعل ، والفعل هو حبكة وأى حبكة ترهل حتى ولو تظاهرت بأنها تهمنا . إن الشخصية تلعب على انفعالنا ، على ترقبنا ، من خلال المرجعيات الشخصية » [١٦٣] . وفى مقاله المعروف للغاية « فن الرواية » (١٨٨٤) يرفض چيمز تأكيد التفرقة . « أليست الشخصية إلا تحديد الحادثة ؟ وأليست الحادثة إلا تصوير الشخصية ؟ » و« أليست الصورة أو الرواية شخصية ؟ » [١٦٤] . ولكن چيمز كثيرا ما يُعْلى – بما فيه الكفاية – من شأن الشخصية على الوصف بشكل مؤكد . « إن مهمة المؤلف الأعلى هى تطهير النفوس حتى الخضوع ، بل وإذا اقتضى الأمر حتى الاقصاء التصويرية . دعوه ينظر إلى شخوصه : وإن (شخوصه) سوف يعتنون بأنفسهم » [١٦٥] . ودفاع الشخصية يعنى الدفاع عن علم النفس فى الرواية . « إن ما نريده هو عاطفة النفس .. أليس ما نعبأ به من جمال الرجل والمرأة إلا بالمقارنة مع إنسانية كل منهما ؟ ... إنّ الروايات الباقيات الخالدات الوحيدات هى الروايات التى تتحدث إلى قلب القارئ وليس إلى عينيه » [١٦٦] . وچيمز يدافع برزانة نوعا ما عن نفسه ضد ناقد « من الحقبة العالمية » [١٦٧] لإظهار « حوريات مدينة بوسطن » ورفض البناء الانجليز لدواع سيكولوجية » . « إن العقل السيكولوجى يلوح لخيالى أنه شئ تصويرى يحظى بالإعجاب » [١٦٨] . إنه « مغامرة »

(١٦٢) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٨٣ – ٨٤ .

(١٦٣) « صور جزئية » ، ص ١٠٥ – ١٠٦ .

(١٦٤) المصدر السابق ، ص ٣٩٢ .

(١٦٥) « ملاحظات وعروض تحليلية » ، ص ١٩ .

(١٦٦) المصدر السابق ، ص ٢٢ .

(١٦٧) فى صحيفة « بول مول جازيت » ؛ أنظر : « الرسائل المختارة » ، ص ٧٤ .

(١٦٨) « صور جزئية » ، ص ٤٠١ – ٤٠٢ .

بمثل ما أنه « حادث لإمرأة وهي تقف مستندة بيدها على منضدة وهي تنظر إليك بطريقة معينة » . ولكن هذه المغامرة أو الحادثة هي « في الوقت نفسه تعبير عن الشخصية »[١٦٩] . وچيمز لايعترف بأى شئ من مثل هذا من نوع « المغامرة الخالصة والبسيطة : لا توجد إلا مغامرتى أو مغامرتكم ، مغامرته ومغامرتها »[١٧٠] ، مغامرة يجرى استشعارها ومعايشتها ، إنها « حياة معاشة »[١٧١] . إن الحدث والشخصية ، الحادثة والدافع ، الرواية الخيالية وعلم النفس تتعاون ولايمكن تصورها منفصلة . « إن نفس الرواية هي فعلها »[١٧٢] . لكن الفعل قد يكون مجرد نظرة امرأة واقفة وهي تستند إلى منضدة . إن الفعل هو « خط » ، بناء هيكل ومحسوس كما هو الحادث ، خيط قوى . « إننى أحب للحبل (حبل « التوجه وزحف الذات » ، الفعل) أن يجرى شده مثل الكابل المشدود بين باخرة وسلسلة على الشط من البداية للنهاية »[١٧٣] . وهو يتشكّى من رواية كتبها هيو والبول من أن « (الحظ) (وهو الشئ الوحيد الذى أمنحه « أنا قيمة فى الرواية الخ) يجرى استبداله ليحل محله عمل ارغامى هلامى متسع »[١٧٤] . وهو يعترض على تولستوى هو « كتلة عجيبة من الحياة .... إنه حدث هائل ، نوع من الحادثة الرائعة ... إنه وحش تم تدجينه لذاته العظيمة – الحياة الإنسانية كلها ! على نحو ما يمكن تدجين فيل »[١٧٥] . وروايات تولستوى ودوستويفسكى هى « حلوى مترجرجة ، رغم أنها ليست بلا طعم ، لأنه مقدار عقليهما ونفسيهما لحلولهما للسائل الحلو الذى يسقى الحلوى يعطيه نكهة ومذاقا بفضل الكيف القوى الرائع لعبقريتهما وخبرتهما » . لكنه يأسى لما عندهما من « نقص فى التأليف وعجزهما عن الاقتصاد والبناء المعمارى »[١٧٦] .

والتعليق على تولستوى يظهر أن چيمز يأخذ بوجهة نظر ضيقة عن الشكل بل إنه يحافظ على طلاق لا يمكن احتماله بين الشكل والمادة ، بين الشكل والحياة – المحتوى عندما يُوَاجِه بأعمال فنية فى تراث مختلف . وواضح أنه لا يعرف التأليف المركب

(١٦٩) المصدر السابق ، ص ٢٩٣ .
(١٧٠) « مستقبل الرواية : مقالات عن فن الرواية » ، ص ١٢٠ .
(١٧١) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ٤٥ .
(١٧٢) « ملاحظات وعروض تحليلية » ، ص ٢٥ .
(١٧٣) « الرسائل المختارة » ، ص ٢١٠ .
(١٧٤) المصدر السابق ، ص ١٦٨ .
(١٧٥) « مستقبل الرواية : مقالات عن فن الرواية » ، ص ٢٢٨ .
(١٧٦) إلى هيو والبول (١٩ مايو ١٩١٢) ، « الرسائل المختارة » ، ص ١٧١ .

والسيطرة الأسلوبية عند تولستوى لأن هذا هو نوع آخر من « الشكل » و « الأسلوب » مختلفين عما لدى ترجنيف وعما لديه هو . وعلى الانسان أن يعترف بأنه كان هناك خط عاطفى عجيب عند چيمز جعله يستاء من القسوة المفترضة لدى الكاتبين الروسيين العظيمين والنزعة الساخرة عند فلوبير وزولا . وجيمز يفضل قصة ترجنيف الجياشة « مومو » على قصة فلوبير « قلب بسيط » [١٧٧] . وهو يعجب حتى بالشطح الخيالى الذى كله عبث كما فى رواية « الأشباح الخيالية » [١٧٨] . لترجنيف . ولكن چيمز من الناحية النظرية كان على دراية كاملة بوحدة المحتوى والشكل . ولقد تشكّى من « الافتراض الفج الدائم الذاهب إلى أن الموضوع والأسلوب مختلفان وشيئان منفصلان إذا ما تكلمنا جماليا أو فى العمل الحى » [١٧٩] . وكثيرا ما يذهب إلى أن « الفرق الهائل بين المادة والشكل فى العمل الفنى المصنوع حقا ينهار تماما » وأنه من المستحيل « أن نعين إلى رابطة أو أى خط اتصال من هذا النوع » أو « تحليل مركب » مثل رواية « العصر الشنيع » [١٨٠] . إن أكبر مديح بالنسبة له أن يقول عن رواية « السيدة بوفارى » إن « الشكل هو (فى ذاته) مهم وفعّال بقدر ما هو ماهية الموضوع كفكرة ومع هذا قريبة جدا قبضتها ولا تنفضل حياتها حتى أننا لا نلتقطها فى أى لحظة على أى مهمة خاصة بها » [١٨١] . إن تناغم الشكل والمادة هو متطلب چيمز الدائم : حيث أن « الشكل وحده (يأخذ) ويمسك ويحفظ المادة » [١٨٢] . بينما « أى مطلب باستقلال (الشكل) من جانبه هو أكبر الأشياء المعرضة للمغالطات » [١٨٣] . وهذا هو السبب دفع چيمز إلى تقدير ترجمة « المستحيل » وهو يكره أن تُتَرْجم . ولقد كتب إلى مترجم واعد بشكل غير مشجع على نحو كبير : « إننى أشعر بأنه فى العمل الأدبى الأقل تركيبا أن الشكل عينه والنسيج هما المادة نفسها وأن اللحم غير مفصول عن العظام ! إن الترجمة مجهود – رغم أنه مجهود من أكثرها تحلقا ! – (لتمزيق) اللحم السيئ الطالع » .

(١٧٧) « صور جزئية » ، ص ٣٩٥ .
(١٧٨) « الشعراء والروائيون الفرنسيون » ، ص ٢١٥ .
(١٧٩) « مستقبل الرواية : مقالات عن فن الرواية » ، ص ٢٢٩ .
(١٨٠) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ١١٥ – ١١٦ .
(١٨١) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٨٠ .
(١٨٢) «الرسائل المختارة » ، ص ١٧١ .
(١٨٣) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٣٦١ .

وهو يبتهج أن منكراته « ولـد صـغير وآخرون » « قـد أغُلق عليـها بإحكام فى العصر الذهبى (للمنحنيات الداخلية) » [١٨٤] .

و « الشكل » عنـد چيمز يعنى فى أغلب الأحـايين التـأليف ، المعمـار – على سبيل المثال – التوزيع الحق للحادثة والسرد والمادة المصورة . وهو يجد هوولز ضعيفا فيه [١٨٥] . وهو يحمل روايته « السفراء » على أنها « أحسن انتاجاته تناسقا وتناسبا » مع رواية « صورة سيدة » والتى هى « بناء شُيِّد باقتدار (معمارى) » [١٨٦] . ولكن چيمز غالبا أيضـا ما يقيم تعارضـا بين (الشكل) بمعنى التـأليف وبين (النسْج) والأسـلوب . والنسج هو شئ آخر غير الأسـلوب . وإن دوماس وچورج صاند وترولب « ينسجون خيوط عنكبوت مفككة » بينما بلزاك « ينسج خيوطا مكثفة » ، وإن « النسيج الرقيق لقصصه محكم وقوى بشكل غير عادى » ، بل حتى إنه ليظهر « تماسكا حافلا بالشطح الخيالى » [١٨٧] . غير أن النسج ليس هو الأسلوب والأسلوب ليس هو الشكل . « إن روايات السيـدة صـاند تحتوى على عديد من الأساليب ، لكن ليس لها شكل . وروايات بلزاك ليسـت فيها حزمة من الأسـاليب ، لكن لها قدرا كبيرا من الشكل » . (ولقد قيل لنا إن الأمـر ليـس أمرشـكل بل أمر نسْـج) [١٨٨] . لكـن من المؤكد أن (الأسلوب) هنا يجرى تصـويره على نحـو ضـيق جدا ، نظراً لأن لبلزاك أسلوبا (أو عدة أسـاليب) . ويصـعب أن نتبين كيف يمكن لچيمز أن ينكر وجود كلا الأسلوب والشكل بالنسبة لأمرسون ويجده « استثناء فريداً للقاعدة العامة من أن الكتابات تعيش فى مستقرها الأخير حسب شكلها » [١٨٩] . ورغم أن « مقالات » امرسون لها مبادئها التأليفية فقد استرعى انتباه چيمز على أنها مجرد فسيفساء للجمل المفككة : لكن من المؤكد أن لدى أمرسون أسلوبا لفظيا لا يمكن أن نخطئه ودائما نتذكره . إن چيمز يعجب بالأسلوب ، بل حتى « بالأسلوب المتكلف » عند ستفنسون ودانتسيو [١٩٠] . ولكن واضح أن لديه سلسلة كاملة من الاستخدامات للمصطلح ؛ وهو يستطيع أن

(١٨٤) « الرسائل المختارة » ، ص ١٠٧ .

(١٨٥) « المقالات الأمريكية » ، ص ١٥٥ .

(١٨٦) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ٥٢ .

(١٨٧) « الشعراء والروائيون الفرنسيون » ، ص ٧٥ – ٨٠ .

(١٨٨) المصدر السابق ، ص ١٨٠ .

(١٨٩) صور جزئية ، ص ٣٢ .

(١٩٠) المصـدر السـابق ، ص ١٣٩ – ١٤٠ ؛ « مـلاحظـات عن الروائيين مـع بعض الملاحظـات الأخرى » ، ص ٢٥٥٩ .

يمدح أسلوب جورج صاند : « هنا نجد ما نعدّه بحق أسلوبا – عندما تنطلق لأداء فعل الحياة » [١٩١] ، حيث المصطلح يعني ببساطة قوة الابداع ، قوة إعطاء الحياة للفن : أو يستطيع من جهة أخرى أن يحتج ضد عبادة فلوبير للأسلوب . « إن الأسلوب نفسه – مع إضافة أننا نكن لفلوبير كل الاحترام – لايضلل إطلاقا (كلية) ؛ نظرا لأنه عندما نتشكل على نحو غريب لنكون تسعا وتسعين قطعة أدبية فإنه لايزال يوجد جزء من مائة كشئ آخر » [١٩٢] . ولكن ، وبالرغم من كل هذه الانحرافات في المصطلح – فإن چيمز لديه قبضة مُحْكَمة رائعة بالنسبة لمفهوم الشكل العضوى . إنه يقول لنا إنه يبتهج « بالاقتصاد ذى النفس العميق وبالشكل العضوى » [١٩٣] . وهو يشير بامتداح « إلى شكله هو العضوى » [١٩٤] . وهو يكتب النقد منذ البداية الخالصة لمهمة حياته والمفهوم والاستعارة فى ذهنه : « إن قصيدة عبقرية هى شجرة تتفرع وتهتز فى الريح » بينما « الفجرية الأسبانية » [١٩٥] لجورج إليوت هى بالأحرى « أشبه بتصميم جدارى متسع فى عمل من الفسيفساء » [١٩٦] . وهو يمضى مطوّراً الاستعارة « إن الرواية هى كائن حى ، كلها شئ واحد ومستمر مثل أى جهاز عضوى آخر ، وفى تناسب مع الحياة سوف نجدها هكذا . وإنما أعتقد أنه فى كل الأجزاء يوجد شئ من كل من الأجزاء الأخرى » [١٩٧] .

إن الوحدة مطلب للفن العضوى ، ولكن فى نظرية عضوية سديدة فإنها هى الوحدة فى التنوع ، الوحدة الحية الباطنية . وچيمز يدرك هذا عندما يمدح فلوبير لأنه « العابد للعبارة » وهذا « جزء ملائم لشئ آخر هو بدوره جزء من شئ آخر ، جزء من مرجعية ، نغمة ، فقرة ، صفحة » [١٩٨] . وهو يمدح « سيلاس الملاح » [١٩٩] . لأن لها « ذلك الجانب المكتمل التام البسيط ، ذلك الجانب للغايات المفككة والمسائل الحافلة بالفجوات التى تميز العمل الكلاسيكى » [٢٠٠] . وهو مسرور من « مقالات » أرنولد لأنّ

(١٩١) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٢١٩ .
(١٩٢) المصدر السابق ، ص ١٠٠ .
(١٩٣) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ٨٤ .
(١٩٤) المصدر السابق ، ص ٢١٩ .
(١٩٥) قصيدة لجورج إليوت نشرت عام ١٨٦٨ وهى على شكل شبه درامى . (المترجم) .
(١٩٦) « آراء وعروض تحليلية » ، ص ١٣٥ .
(١٩٧) « صور جزئية » ، ص ٣٩٢ .
(١٩٨) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٩٣ .
(١٩٩) رواية كتبها جورج إليوت عام ١٨٦١ (المترجم) .
(٢٠٠) « آراء وعروض تحليلية » ، ص ٨ .

لها موضعا محددا له بداية ووسط ونهاية لأننا اليوم ككل نجد أن « الكتاب أو المقال يُنظر إليه على أنه شلال يتساقط فى فضاء لانهائى »[٢٠١] . لكن هذا المطلب المشروع من الفن كله يصبح إنكارا للتنظيمات المختلفة عندما يحكى جيمز « رعبه المميت » من وجود قصتين تكونان داخل قصة واحدة وعندما يقارن رواية بدون محور مع « عجلة بدون محور ارتكاز »[٢٠٢] . وتوصف رواية « دنيال دروندا »[٢٠٣] بأنها تموت على حوار رائع ، وأنها رواية ذات محورين[٢٠٤] . وتوصف – وهو يتشكى من رواية تولستوى « الحرب والسلام » – بأنها ليس فيها « محور اهتمام »[٢٠٥] . ونقد جيمز لقصيدة « الخاتم والكتاب »[٢٠٦] يفترض هذا المعيار الصارم نفسه : إن جيمز يقترح إعادة حكى قصة براوننج من وجهة نظر واحدة ، وعى كابوساتشى .[٢٠٧] . ويخشى الانسان أن يكون جيمز قد انتهك هنا قاعدته هو : أن يهب الفنان أطروحته محورا وإن اهتمام براوننج كان بالضبط فى تكثير منظوراته التى يحكيها منها قصته عديدا من المرات .

والوحدة عند جيمز ليست فحسب وحدة منظور بل هى أيضا وحدة نغمة . فهو – وهو يتأمل فى رواية بلزاك « قسيس القرية » – تشكىً من « الانقطاع المميت للنغمة » ، وهى « خطيئة لايمكن التكفير عنها بالنسبة للروائى »[٢٠٨] . وهذا فى حوالى منتصف الكتاب ، بينما يمدح بعد ذلك كتب الرحلات التى كتبها جوتييه : « كل فصل من فصوله عن الرحلات له نغمة كاملة خاصة به ، وتلك الوحدة المتعلقة بالتأثير التى هى سر أنْدر الفنانين »[٢٠٩] . والمماثلة مع فن التصوير « انسجامه » ، نغميته ، مرة أخرى قائمة فى عقل جيمز . و « الشكل » و « الوحدة » و « النغمة » تخلق « وهما » ، وهم « عالم » . ورواية « زوجات وبنات » للسيدة جاسكل[٢١٠] قد شيدت عالما جديدا ومتعسِّفا فوق

(٢٠١) المصدر السابق ، ص ٩٦ .
(٢٠٢) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ٨٤ .
(٢٠٣) آخر روايات جورج إليوت . نشرت فى ثمانية أجزاء بين فبراير وسبتمبر ١٨٧٦ (المترجم) .
(٢٠٤) « صور جزئية » ، ص ٦٥ وما بعدها .
(٢٠٥) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٣٢٩ .
(٢٠٦) قصيدة كتبها روبرت براوننج ونشرت عام ١٨٦٩ وهى تنقسم إلى ١٢ كتابا وتصل أبياتها إلى ٢١ ألف بيت من الشعر المرسل . (المترجم) .
(٢٠٧) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٣٩٤ – ٣٩٥ .
(٢٠٨) المصدر السابق ، ص ١١٨
(٢٠٩) « الشعراء والروائيون الفرنسيون » ، ص ٤٣
(٢١٠) اليزابيث جاسكل (١٨١٠ – ١٨٦٥) روائية إنجليزية . وهى تصور الحياة فى المدن الصناعية روايتها « زوجات وبنات » نشرت عام ١٨٦٦ (المترجم) .

الرأس المبالى (رأس القارئ) - عالما يشمله وهو عالم غامر (مثل العالم الغافل بالمعنى النقدى عنده) عالم كامل فى كل جزئية »[٢١١] . لكن عالم الرواية الوهمى هذا (والفن بصفة عامة) يشعر چيمز بأنه يجب أن يكون عالما غيورا وطيبا . وهذا هو السبب الذى جعله يأسى لترجنيف بسبب كآبته وفلوبير بسبب كراهيته (للبورجوازية) وشهيده المعذّب بسبب الأسلوب . « إننا نتمسك بالاعتقاد القويم الحسن من أن الافتراض - فى الحياة - هو لصالح الجانب الأكثر تأنّقا ... إن الفنان .. يجب على الأقل أن يحاول يتقصى ما عنده أن يكون حفيًا ... إننا نقيّم أقصى(الواقعيين) الذين لديهم مثال للرقة والرائين الذين لديهم مثال عن الفرح »[٢١٢] . وقد استطاع چيمز فى سنواته الأولى أن يقول بقسوة نوعا ما « لكى يكون العمل الفنى عظيما يجب أن يسمو بقلب القارئ » ، « إن الحياة تنزع الناحية الروحية ؛ والفن يعيد بث الروح »[٢١٣] . وبالمثل يحتج چيمز ضد فرنون لى[٢١٤] عن روايتها « الآنسة براون « إن الحياة أقل إجراما وأقل بغضا ، وأقل اعتراضا وأقل وقاحة ، وأنها طفلة (أروع) وهى مزيج أكبر من الأضداد وأكثر تعرضا لما هو عَرَضى وأن الحياة فى أشد تجلياتها عدوانية أكبر (تسامحا) كما تبدو روايتها . والكراهيات الشديدة لدى فلوبير كانت تدهش چيمز وتستثير استياءه : « كيف يمكن للفن أن يكون عبقريا ومع هذا يكون غير مواس ، غير فكاهى ، غير اجتماعى ؟ كيف يمكن أن تكون لعنة على هذا النحو بدون أن تكون أيضا بركة ونقمة ؟ ..... - بالاختصار - عندما يكون النضال ناجحا لماذا لا يجب أن يكون النجاح فى النهاية صفاء ؟ »[٢١٦] . إن چيمز لا يستطيع أن يشارك فلوبير فى « الخوف المميت من البدّال ، (البورجوازى) ... هذا المواطن الجدير بالمواطنة يجب ألا يحرم الشاعر من الظلم »[٢١٧] . ويشعر چيمز بأن رواية « بوفار وبيكوشيه »[٢١٨] « هى بالتأكيد فى أقصى انحرافها عن فكرتها الرئيسية ، وهى

(٢١١) « ملاحظات وعروض تحليلية » ، ص١٥٤ .

(٢١٢) « الشعراء والروائيون الفرنسيون » ، ص ٢٤٩ - ٢٥٠ .

(٢١٣) « ملاحظات وعروض تحليلية » ، ص ٢٣٥ - ٢٣٦ .

(٢١٤) فرنون لى (١٨٥٦ - ١٩٣٥) اسمها الأصلى فيوليت باجيت وهى كاتبة مقال إنجليزية وناقدة فنية . عاشت فى إيطاليا منذ ١٨٧١ ، ولها روايات وقصص ومقالات . من أعمالها « الموسيقى وعشاقها » (١٩٣٢) . (المترجم) .

(٢١٥) « الرسائل المختارة » ، ص ٢٠٦ .

(٢١٦) « مقالات فى لندن وأماكن أخرى » ، ص ١٢٦ .

(٢١٧) المصدر السابق ، ص ١٤٦ .

(٢١٨) رواية لفلوبير لم تكتمل ألفها عام ١٨٨١؟ (المترجم) .

واحدة من أعزب الانتاجات يكون مسئولا عنها إنسان عاش طويلا في العالم »[٢١٩] .
إن كراهية فلوبير لجمهوره كان مفرطا حتى أنه يرقى إلى مرتبة خيانة الفن « إنه يحوّم للأبد عند الجمهور ... كان يجب عليه على الأقل أن ينصت عند غرفة النفس »[٢٢٠]
وإنّ نغمة العزاء الذاتي واضحة : إن جيمز قد شعر بإحباط شديد بسبب عدم الاكتراث المتنامي لعمله هو : لقد تقاعد أكثر وأكثر في غرفة النفس ولم يود إلا على نحو ضبابي فقال إن انتشار الجمهور القارئ وخاصة في أمريكا قد يؤدي إلى رفع « الجماهير الغربية على نحو إيجابي بشكل أكثر التقافا وتقبلا عن أي موضع آخر » وهذا كان من شأنه حينئذ « أن يحتوي أسرابا من السمك التي ترتفع إلى طُعْم أكثر رقة »[٢٢١] .
على نحو ما تطرحه رواياته على أساس افتراضي . والنبوءة بشكل ما قد تحققت .
وجيمز لديه اليوم جمهوره المخلص . والمحللون الدقيقون الذين ارتفعوا لكي يكونوا هم الطُعْم .

وجيمز بالرغم من معرفته بالشر احتفظ بمثال للتفاؤل والصفاء والثقة بالطبيعة والطبيعة الانسانية ومنظور أوليي نهائي في غالبيته . وهذا المزاج وهو مشابه على نحو عجيب مع مزاج أخيه ومزاج أبيه هو أيضا في جذور علم الجمال عنده وهو في أوضاعه الأساسية يطلب علم جمال عضويا ساحرا أي يسأل الفنان أن يبدع عالما هو بشكل ما يشبه الحياة وأن يبدعه على أساس المماثلة مع الطبيعة لكي يعين الانسان على الإيمان بالنظام الأخلاقي والاجتماعي للكون. وعلى أساس هاتين النقطتين فإن علم الجمال والمزاج العام بالصفاء والتماثل مع جوته تبدو كلها أمورا ملفتة للأنظار .
(إن تفاؤل جيمز الخاص به لم يهتز للغاية إلا بنشوب الحرب العالمية الثانية)[٢٢٢] .
وليست هناك حاجة إلى أن نقوم بمزيد من طرح الصلة المباشرة نظرا لأن أرنولد وسانت - بوف (في أجزاء) قد حققا إسهاما مماثلا ، رغم أن جيمز يبدو لي أقرب في المزاج والمعتقد الجمالي إلى جوته عن أي من هذه النماذج . وعلينا أن نتذكر أن جيمز قد مدح جوته باعتباره « الناقد الكبير » ؛ ولقد كتب في فترة مبكرة عرضا تحليليا لرواية جوته « فلهلم ميستر » أبدى فيه إعجابه رغم العديد من التحفظات إزاء براعة جوته الروائية وقدرة جوته على إبداع البشر وعلى « الجو المضيء للعدالة التي

(٢١٩) « الرسائل المختلفة » ، ١٥٩ .
(٢٢٠) المصدر السابق ، ص ١٤٩ - ١٥٠ .
(٢٢١) « المقالات الأمريكية » ، ص ٢٠٠ - ٢٠١ .
(٢٢٢) انظر : رسالة إلى د . رو جهد (٣٠ سبتمبر ١٩١٤) ، « الرسائل المختارة » ، ص ٢٢٠ .

يملأ الكتاب » ووضوحه : « لا للبهرجة ، للاصطناع ، بل العقل » [٢٢٣] . ولقد تأسّى جيمز فيما بعد من توماس الابن بسبب تصديره العنيف القومي والأخلاقي لترجمة فرنسية لمسرحية « فاوست » وأبدى اتفاقه مع والدى جوته من « احترام هائل للحقيقة » وإعجاب لاستخدامه الحقائق « وهى الموسيقى الغامضة التي استمدها منها » [٢٢٤] .

إن الذكاء والواقع و « الطبيعة » التى هى أيضا شكل من وهم فى الفن وفرح الفن وقدرته على إضفاء طابع حضارى - هذه كلها تشكل إنشغالات جيمز . وجيمز وحده فى عصره ومكانه فى العالم الناطق بالانجليزية يتمسّك بشدة ببصائر علم الجمال العضوى ومن ثم يشكل جسرا ممتدا من النقد فى القرن التاسع عشر فى بواكيره إلى النقد الحديث .

(٢٢٣) « نورث أمريكان ريفيو » العدد ١٠١ (يوليو ١٨٦٥) ، ص ٢٨١ - ٢٨٢ ؛ فى « عروض تحليلية أدبية ومقالات عن الأدب الأمريكى والإنجليزى والفرنسى » ، ص ٢٧١ .

(٢٢٤) انظر مجلة « الأمة » ؛ العدد ١٧ (٣٠ أكتوبر ١٨٧٣) ، ص ٢٩٢ - ٢٩٤ ؛ فى « الشعراء والروائيون الفرنسيون » ، ص ١١٧ .

المصادر والمراجع

I quote the essays:

French Poets and Novelists (London, 1878) as *FPN.* The 1884 reprint ís used.

Hawthorne (London, 1879) as *Ha.* The reprint from Ithaca, N. Y., 1956, is used.

Partial Portraits (London, 1888) as PP. The 1919 reprint is used.

Essays in London and Elsewhere (New York, 1893) as *EL.*

Views and Reviews, intro. by Le Roy Phillips (Boston, 1908) as *VR.*

Notes on Novelists with Some Other Notes (New York, 1914) as *NN.* The 1916 reprint is used.

Notes and Reviews, preface by Pierre de Chaignon La Rose (Dunster House, Cambridge Mass., 1921) as *NR* .

The Art of the Novel Critical Prefaces, intro. By Richard P. Blackmur (New York , 1934) as *AN.*

The Scenic Art : Notes on Acting and the Drama, ed. Allan Wade, New Brunswick, N. J., 1948.

The Future of The Novel : Essays on the Art of Fiction, ed. Leon Edel (New York, 1956) as *FN.*

The American Essays, ed. Leon Edel (New York, 1956) as *AE.*

The Painter's Eye : Notes and Essays on the Pictorial Arts, ed. John L. Sweeney, Cambridge, Mass., 1956.

Literary Reviews and Essays, on American, English, and French Literature, ed. Albert Mordell (New Yrok, 1957) as *LRE.*

French Writers and American Women : Essays, ed. Peter Buiten-

huis, Branhord, Conn., 1960. Contains a few unprinted pieces.

Letters and Notebook :

The Letters, Ed. Percy Lubbock, 2 vols. New York, 1920.

The Notebooks, ed. F.O. Matthiessen and K .Murdock, New York, 1947.

The Selected Letters, ed. Leon Edel (New York, 1955) as *SL*. Contains many new letters.

Comment on Jame' s criticism :

T.S. Eliot, " On Henry James" (1918), in *The Question of Henry James*, ed. F. W. Dupee, New York, 1945.

Marie-Reine Garnier, *Henry James et la France*, Paris, 1927. Contains a compilation of James's opinions on French writers.

Morris Roberts, *Henry James's Criticism*, Cambridge, Mass., 1929.

Still the best general account.

Cornelia Pulsifer Kelley, *The Early Development of Henry James*, University of Illinois Studies in Language and Literature, 15 (1930). Discusses early criticism.

Leon Edel, *The Prefaces of Henry James*, Paris, 1931.

Van Wyck Brooks, " Henry James as a Reviewer, " in *Sketches in Criticism* (New York, 1932), pp. 190-96.

R. P. Blackmur's introduction to *Art of the Novel*. See above.

Excellent.

Laurence Barrett, " Young Henry James Critic, " in *American Literature*, 20 (1948 - 49), 385- 400.

R. W. Short, " Some Critical Terms of Henry James, " *PMLA, 65* (1950), 667 - 80. Useful.

Agostino Lombardo, *Introduzione a le Prefazioni di Henry James, Venice*, 1956.

F.R. Leavis, " James as Critic, " in Henry James, *Selected Literary Criticism*, ed. M. Shapira (New York, 1964), pp. xiii-xxiii.

The chapters on James in De Mille's *Literary Criticism in America* (New York, 1931), pp. 158-81, are perfunctory'; that in Bernard Smith, *Forces in American Criticism*, (New York, 1939), pp. 202-20, makes James out to be an aesthete.

Le Roy Phillips, *A Bibliography of the Writings of Henry James* (rev. ed. New York, 1930), was most helpful in locating the many scattered reviews and introductions. It is superseded by Leon Edel and Dan H. Laurence, *A Bibliography of Henry James*, New York, 1957, rev. ed. 1961.

فهــــرس

المشروع القومى للترجمة

١ – اللغة العليا (طبعة ثانية) — جون كوين — ت : أحمد درويش
٢ – الوثنية والإسلام — ك. مادهو بانيكار — ت : أحمد فؤاد بليع
٣ – التراث المسروق — جورج جيمس — ت : شوقى جلال
٤ – كيف تتم كتابة السيناريو — انجا كاريتنكوفا — ت : أحمد الحضرى
٥ – ثريا فى غيبوبة — إسماعيل فصيح — ت : محمد علاء الدين منصور
٦ – اتجاهات البحث اللسانى — ميلكا إفيتش — ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ – العلوم الإنسانية والفلسفة — لوسيان غولدمان — ت : يوسف الأنطكى
٨ – مشعلو الحرائق — ماكس فريش — ت : مصطفى ماهر
٩ – التغيرات البيئية — أندرو س. جودى — ت : محمود محمد عاشور
١٠ – خطاب الحكاية — جيرار جينيت — ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ – مختارات — فيسوافا شيمبوريسكا — ت : هناء عبد الفتاح
١٢ – طريق الحرير — ديفيد براونيستون وايرين فرانك — ت : أحمد محمود
١٣ – ديانة الساميين — روبرتسن سميث — ت : عبد الوهاب علوب
١٤ – التحليل النفسى والأدب — جان بيلمان نويل — ت : حسن المودن
١٥ – الحركات الفنية — إدوارد لويس سميث — ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ – أثينة السوداء — مارتن برنال — ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ – مختارات — فيليب لاركين — ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ – الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية — مختارات — ت : طلعت شاهين
١٩ – الأعمال الشعرية الكاملة — جورج سفيريس — ت : نعيم عطية
٢٠ – قصة العلم — ج. ج. كراوثر — ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ – خوخة وألف خوخة — صمد بهرنجى — ت : ماجدة العنانى
٢٢ – مذكرات رحالة عن المصريين — جون أنتيس — ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ – تجلى الجميل — هانز جيورج جادامر — ت : سعيد توفيق
٢٤ – ظلال المستقبل — باتريك بارندر — ت : بكر عباس
٢٥ – مثنوى — مولانا جلال الدين الرومى — ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ – دين مصر العام — محمد حسين هيكل — ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ – التنوع البشرى الخلاق — مقالات — ت : نخبة
٢٨ – رسالة فى التسامح — جون لوك — ت : منى أبو سنه
٢٩ – الموت والوجود — جيمس ب. كارس — ت : بدر الديب
٣٠ – الوثنية والإسلام (ط٢) — ك. مادهو بانيكار — ت : أحمد فؤاد بليع
٣١ – مصادر دراسة التاريخ الإسلامى — جان سوفاجيه – كلود كاين — ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ – الانقراض — ديفيد روس — ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ – التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية — أ. ج. هوبكنز — ت : أحمد فؤاد بليع
٣٤ – الرواية العربية — روجر آلن — ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ – الأسطورة والحداثة — بول . ب . ديكسون — ت : خليل كلفت

٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحي / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت : المهدي أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلي	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد علي
٤٧ – تاريخ النقد الأدبي الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتي
٤٩ – الإسلام في البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثماني الميلود ويوسف الأنطكي
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستي	ت : محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسي التدعيمي	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفي فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسي سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقي للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحي
٥٥ – ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : علي يوسف علي
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود علي مكي
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطي
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبري محمد عبد الغني
٦١ – موسوعة علم الإنسان .	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهري
٦٢ – لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعي .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ – في مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدي أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامي في أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولي وهويدا محمد فهمي
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمي	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢ – السياسي العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلي
٧٣ – نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلي حاكم
٧٤ – صلاح الدين والمماليك في مصر	ل . ا . سيميتوڤا	ت : حسن بيومي
٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ – چاك لاكان وإغواء التحليل النفسي	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ – تاريخ النقد الأدبي الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ – العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ – شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكي	ت : سعيد الغانمي وناصر حلاوي
٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمري
٨١ – الجماعات المتخيلة	بنديكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوي
٨٢ – مسرح ميجيل	ميجيل دي أونامونو	ت : محمود السيد علي
٨٣ – مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالي
٨٤ – موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكي أقطاي	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ – طول الليل	جمال مير صادقي	ت : أحمد فتحي يوسف شتا
٨٧ – نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العناني
٨٨ – الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٨٩ – الطريق الثالث	أنتوني جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيي الدين
٩٠ – وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ – محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ – الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوي
٩٥ – مختارات من المسرح الإسباني	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سري محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ – هوية فرنسا (مج ١)	فرنان بروديل	ت : بشير السباعي
٩٨ – الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ – تاريخ السينما العالمية	ديفيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ – مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحي
١٠١ – النص الروائي (تقنيات ومناهج)	بيرنار ڤاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ – السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبي	ت : عز الدين الكتاني الإدريسي
١٠٣ – قبر ابن عربي يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ – أوبرا ماهوجني	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوي
١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع	جيرار جينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ – الأدب الأندلسي	د. ماريا خيسوس روبييرا متي	ت : أشرف علي دعدور
١٠٧ – صورة الفدائي في الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدي

١٠٨ – ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي   مجموعة من النقاد   ت : محمود علي مكي

١٠٩ – حروب المياه   جون بولوك وعادل درويش   ت : هاشم أحمد محمد

١١٠ – النساء في العالم النامي   حسنة بيجوم   ت : مني قطان

١١١ – المرأة والجريمة   فرانسيس هيدنسون   ت : ريهام حسين إبراهيم

١١٢ – الاحتجاج الهادئ   أرلين علوي ماكليود   ت : إكرام يوسف

١١٣ – راية التمرد   سادي پلانت   ت : أحمد حسان

١١٤ – مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع   وول شوينكا   ت : نسيم مجلي

١١٥ – غرفة تخص المرء وحده   فرچينيا وولف   ت : سمية رمضان

١١٦ – امرأة مختلفة (درية شفيق)   سينثيا نلسون   ت : نهاد أحمد سالم

١١٧ – المرأة والجنوسة في الإسلام   ليلى أحمد   ت : مني إبراهيم ، وهالة كمال

١١٨ – النهضة النسائية في مصر   بث بارون   ت : لميس النقاش

١١٩ – النساء والأسرة وقوانين الطلاق   أميرة الأزهري سنبل   ت : بإشراف/ رؤوف عباس

١٢٠ – الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط   ليلى أبو لغد   ت : نخبة من المترجمين

١٢١ – الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية   فاطمة موسى   ت : محمد الجندي ، وإيزابيل كمال

١٢٢ – نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان   جوزيف فوجت   ت : منيرة كروان

١٢٣ – الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية   شبل الكسندر وفادولينا   ت: أنور محمد إبراهيم

١٢٤ – الفجر الكاذب   جون جراي   ت : أحمد فؤاد بلبع

١٢٥ – التحليل الموسيقي   سيدريك ثورب ديفي   ت : سمحه الخولي

١٢٦ – فعل القراءة   فولفجانج إيسر   ت : عبد الوهاب علوب

١٢٧ – إرهاب   صفاء فتحي   ت : بشير السباعي

١٢٨ – الأدب المقارن   سوزان باسنيت   ت : أميرة حسن نويرة

١٢٩ – الرواية الاسبانية المعاصرة   ماريا دولورس أسيس جاروته   ت : محمد أبو العطا وآخرون

١٣٠ – الشرق يصعد ثانية   أندريه جوندر فرانك   ت : شوقي جلال

١٣١ – مصر القديمة (التاريخ الاجتماعي)   مجموعة من المؤلفين   ت : لويس بقطر

١٣٢ – ثقافة العولمة   مايك فيذرستون   ت : عبد الوهاب علوب

١٣٣ – الخوف من المرايا   طارق علي   ت : طلعت الشايب

١٣٤ – تشريح حضارة   باري ج. كيمب   ت : أحمد محمود

١٣٥ – المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)   ت. س. إليوت   ت : ماهر شفيق فريد

١٣٦ – فلاحو الباشا   كينيث كونو   ت : سحر توفيق

١٣٧ – مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية   جوزيف ماري مواريه   ت : كاميليا صبحي

١٣٨ – عالم التليفزيون بين الجمال والعنف   إيڤلينا تاروني   ت : وجيه سمعان عبد المسيح

١٣٩ – پارسيڤال   ريشارد ڤاچنر   ت : مصطفى ماهر

١٤٠ – حيث تلتقي الأنهار   هربرت ميسن   ت : أمل الجبوري

١٤١ – اثنتا عشرة مسرحية يونانية   مجموعة من المؤلفين   ت : نعيم عطية

١٤٢ – الإسكندرية : تاريخ ودليل   أ. م. فورستر   ت : حسن بيومي

١٤٣ – قضايا التنظير في البحث الاجتماعي   ديريك لايدار   ت : عدلي السمري

١٤٤ – صاحبة اللوكاندة   كارلو جولدوني   ت : سلامة محمد سليمان

العنوان	المؤلف	المترجم
١٤٥ – موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ – الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبد الرؤوف البمبى
١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوى
١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ – التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت : منيرة كروان
١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ – غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ – مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ – الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧ – خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩ – الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ – آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ – من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ – تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسيوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع	جوردن مارشال	ت : مجموعة من المترجمين
١٦٤ – شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ – حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليفمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ – فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ – دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ – إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ – الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ – وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ – حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣ – معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ – صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ – التليفزيون فى الحياة اليومية	لوريتزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ – نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ – أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ – مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدى إبراهيم
١٧٩ – حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ – قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ – النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ – العنف والنبوءة	و . ب . ييتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ – جان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	ت : فتحي العشري
١٨٤ – القاهرة .. حالمة لا تنام	هانز إبندورفر	ت : دسوقي سعيد
١٨٥ – أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ – معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ – الأرضة	بُزّرج علَوى	ت : علاء منصور
١٨٨ – موت الأدب	ألفين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ – العمى والبصيرة	پول دى مان	ت : سعيد الغانمي
١٩٠ – محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجاني
١٩١ – الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ – سياحتنامه إبراهيم بيك	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ – عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ – مختارات من النقد الأنجلو–أمريكي	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ – شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ – المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ – الفاروق	شمس العلماء شبلي النعماني	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ – الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ – تاريخ يهود مصر في الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت : جمال أحمد الرفاعي وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ – ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ – الجانب الديني للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ – الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالي	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ – تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت : أحمد محمود هويدى
٢٠٥ – الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللي – سفورز	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ – الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت : علي يوسف علي
٢٠٧ – ليل إفريقي	رامون خوتاسندير	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ – شخصية العربي في المسرح الإسرائيلي	دان أوريان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ – السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ – مثنويات حكيم سنائي	سنائي الغزنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ – فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدي عبد الغني
٢١٢ – قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج

(تحت الطبع)

الولاية

تاريخ النقد الأدبي الحديث (الجزء الرابع - القسم الثاني)

الإسلام في السودان

العربي في الأدب الإسرائيلي

المسرح الإسباني في القرن السابع عشر

فن الرواية

ما بعد المعلومات

علم الجمالية وعلم اجتماع الفن

عن الذباب والفئران والبشر

العولمة والتحرير

علم اجتماع العلوم

ديوان شمس

مصر أرض الوادي

الدرافيل أو الجيل الجديد

سحر مصر

الهيولية تصنع علماً جديداً

عولمة السياسة

رايولا

بقايا اليوم

لغة التمزق

فكرة الاضمحلال

حقول عدن الخضراء

مأزق البطل الوحيد

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٦٨٢٢ / ١٩٩٩





HISTORY OF MODERN CRITICISM 1750 - 1950

THE LATER ELGHTEENTH CENTURY

RENE WELLEK

يحدد الناقد الأمريكى المعاصر رينيه ويليك مهمة النقد الأدبى بأنها دراسة للأدب بوصفه ظاهرة جمالية لها طابعها الخاص ، فالعمل الأدبى ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، وليس موعظة بلاغية ، أو تأملاً فلسفيًا ، فالأدب قائم على الإلهام والخيال . ومن هنا يجب أن يبحث النقد عن النظرية الأدبية التى تلهم العمل الأدبى .

وكتاب رينيه ويليك «تاريخ النقد الأدبى الحديث» : (١٧٥٠ - ١٩٥٠) والذى يقع فى ثمانية مجلدات ، واستغرق تأليفه سبعة وثلاثين عاما ، يتابع رحلة النقد الأدبى فى تشابكاته مع علم الجمال والفلسفة ، بحثًا عن النظرية الأدبية ، وغير غافل عن التطبيقات النقدية . وسوف تصدر الترجمة العربية الكاملة فى ثمانية مجلدات هى : (١) أواخر القرن الثامن عشر ، (٢) العصرالرومانسى ، (٣) عصر التحول ، (٤) أواخر القرن التاسع عشر ، (٥) النقد الإنجليزى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٦) النقد الأمريكى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٧) النقد الألمانى والر... وأوربا الشرقية (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٨) النقد الفرنسى والإيـ... والإسبانى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) .

